苏珊·桑塔格

论摄影

艾红华　毛建雄译

实验艺术丛书
湖南美术出版社
1999

VISIT…

Susan Sontag
ON PHOTOGRAPHY

Copyright ©Susan Sontag,1973,1974,1977
All rights reserved
Chinese Language Copyright ©1999 by Hunan Arts Publishing House.
本书中文简体字版权由美国大苹果—多丽美股份有限公司
和北京版权代理有限公司共同代理

苏珊·桑塔格
论摄影

湖南美术出版社出版·发行(长沙市雨花区火焰开发区4片)
责任编辑：李路明　毛　雨
湖南省新华书店经销　　湖南省新华印刷一厂印刷
开本：787×1092　1/32　印张：7.5
1999年7月第1版　　2002年4月第2次印刷
印数：3,000—4,500册

ISBN7—5356—1279—2/J·1197　　定价：16.00元

出版说明

《实验艺术丛书》着眼于20世纪以来（特别是1960年之后）世界艺术中普遍存在的探索、实验和革新的精神，通过出版作品、论著、评论、传记、访谈录等，分别展示美术、文学、电影、戏剧、音乐、建筑、摄影等各项领域中的实验成果，并呈现产生这一成果的社会思想和文化背景。本丛书自1992年起陆续出版，旨在为中国当代艺术工作提供文本参考和理论研究的机会。

《实验艺术丛书》编辑委员会

策划：萧沛苍　陈　侗

主编：李路明

分类主编：李路明（美术、摄影）　陈　侗（其它）

编委：（按姓氏笔画为序）

刘　钊　杨小彦　杨令飞

杨杰昌（法国）　张晓强

陈　侗　李建华　李路明

邹建平　侯瀚如（法国）

费大为（法国）　萧沛苍

谭加东（加拿大）

论摄影

给尼科尔·斯特凡内

本书肇始于一篇论文——一篇关于由无所不在的摄影形象引发的美学和道德问题的论文。但是，我对摄影究竟为何物这个问题思考愈多，其引发的思绪便愈盛且愈显复杂。如此一而再、再而三（出乎我意料之外），思绪不断——一篇关于摄影的意义及其发展历程的论文便铺展开来，直到我进展得足够远，致使在第一篇论文中加以勾勒，在随后的论文中加以记录，使展开的论点得以在更为理论化的方式下重新加以概括和阐述，并且能够兴尽而止。

这些论文首发（以稍有不同的方式）在《纽约书评》上。如果没有该杂志的编辑，我的朋友罗伯特·希尔文思（Robert Silvers）和芭芭拉·爱普斯汀（Barbara Epstein）对我执迷于摄影学的嘉许，这些论文是绝无付梓的可能的。我谨在此向他们表示谢忱。还要感谢我的朋友堂·艾力克·勒文（Don Eric Levine），他诲我不倦，并给我以无私的帮助。

苏珊·桑塔格

1977 年 5 月

目　　录

柏拉图的洞穴 …… (13)
由朦胧的摄影看美国 …… (39)
令人抑郁的对象 …… (65)
幻象英雄主义 …… (101)
摄影的福音 …… (131)
形象的世界 …… (169)
引文简集 …… (201)

附录：
苏珊·桑塔格小传 …… (231)

柏拉图的洞穴

人类冥顽不灵地流连在柏拉图的洞穴之中，仍然依其亘古不变的习惯沉浸在纯粹的理念映象之中沾沾自喜。然而，受照片的教化与受更古老、更艺术化的图象的启蒙截然不同。原因就在于我们周围有着更多的物象在吸引着我们的注意力。据记录这项工作开始于 1839 年。从那以后，几乎万事万物都被摄制下来，或者说似乎是被摄制下来。这种吸纳一切的摄影眼光改变了洞穴——我们居住的世界——中限定的关系。在教给我们一种新的视觉规则的过程中，摄影改变并扩展了我们对于什么东西值得一看以及我们有权注意什么的观念。它们是一种基本原理，尤为重要的是，它们是一种观看的标准。最后，摄影业最为辉煌的成果便是赋予我们一种感觉，使我们觉得自己可以将世间万物尽收胸臆——犹如物象的汇编。

收集照片便是收集世界。电影和电视节目照亮一面面墙壁，明灭闪烁。而就静止的照片而言，物象同时也是物品，重量很轻，制作起来并不昂贵，携带、收集、储存都很方

便。在戈达尔的《卡宾枪手》(1963)中,两个游手好闲的无业游民被人诱骗去加入国王的军队。人们允诺让他们去抢掠、强奸、杀人,或者对敌人干那些他们想干的任何事情,而且还可以致富。可米歇尔－昂格和尤里斯多年后凯旋归来时,为妻子带回来的战利品箱奁中却只是成百的明信片,上面绘有纪念碑、百货商店、各种哺乳动物、自然奇观、交通工具、艺术品,还有其他各式各样的世界各地的奇珍异宝。戈达尔的插科打诨生动地展现了摄影形象尚不明确的魔力。也许,照片是所有形成并强化我们视为现代环境的事物中最为神秘的东西。照片确实是捕获到的经验,照相机乃是意识在其跃跃欲试状态下理想的延伸臂。

摄影就是挪用所摄的东西,意即将自己投入到与世界的某种关系中去,这世界似乎明白易懂——因而似乎可予以支配。如今,一种尽人皆知的向异化的首次陷落——使人们习惯于将世界抽象为印刷文字——据说已经导致了过剩的浮世德式的精力和心灵毁损,而这种毁损对于建立现代无特性的社会却是大有必要的。然而,印刷术比起摄影形象来,在提炼世界,将其转变为精神的对象方面,似乎是一种更为可靠的形式。摄影现在为人们提供大部分缅怀过去和审视现在的知识。就某人或某事写出来的东西显然就是一种阐释,手工制作的视觉陈述,例如绘画和素描等,也是如此。拍摄的形象看来却并不像写作那样陈述某事。它是任何人都可以制作或获得的微型现实。

照片,它搅乱世界的秩序,本身也被缩小、放大、修剪、

窜改以及修饰。它们由于受到纸制品常见毛病的困扰而老化;它们会消失;它们会变得价值连城,被人买卖;它们会被人复制。照片,包装着世界,也需要包装。它们被粘贴进相册中,加上镜框,置放在台桌上,装钉在墙壁上,作为幻灯片放映出来。报刊杂志特载它们;警察为它们编号;博物馆将它们展出;出版社将它们搜集汇编。

多年来,书籍一直是处理(往往是缩小)照片最具影响力的方式。并因此而保证它们长盛不衰,如果不是不朽的话——照片乃易损物品,容易撕烂和遗失——并保证它们面世更为广泛。一本书中的照片显然是一种形象的形象。但是,既然照片首先是一种印刷的、光滑的事物,则当其在一本书中重印出来时,比绘画重印在书籍中时所丧失的本质性成分要少许多。尽管如此,书籍仍不属将成组照片付诸发行的十全十美的体系。照片在其中得以观看的序列由页码的顺序规划出来,但没有什么东西将读者规定在建议的顺序之内,也没有什么东西来指明每看一张照片该花多长时间。克里斯·马克的电影《如果我有四头单峰驼》(1966)——这是一部精彩的音乐片,就不同种类和主题的照片进行探讨——提供了一种更精制、更严谨的包装(以及放大)静止的照片的方法。观看每一张照片的顺序和确切时间都规定了出来。而且在视觉的清晰性和情绪的感染力方面颇有建树。但是移译进电影里的照片不再成为可收集的物品,而书籍中的照片却仍然可被收集。

照片可以提供证据。当我们听说某事,但又疑窦重重时,一旦看到照片,这件事便似乎得到了证实。根据对其功能的一种说法,照相机可以记录罪案。自巴黎警方 1871 年6月对巴黎公社社员进行杀气腾腾的大围捕时首先使用照相机以来,照片便成为现代国家监视及控制其日益机动的人民时一种有用的工具。而据对其功能的另一种说法,照相机可以主持公正。照片被认为是特定事情发生过了的铁证。即使图片可能有误,但总会给人一种先入为主的印象,即有某种事,或曾有某种事,与图片相印证。无论个体的摄影师之局限(由于业余)或主张(通过其艺术效果表现出来)如何,一张照片——任何照片——与可见现实的关系,比起其他模仿的事物来,似乎更为直接,因而也就更为具体。诸如艾尔弗雷德·斯梯格利兹(Alfred Stieglitz)和保罗·斯特兰(Paul Strand)这样一些高贵的形象艺术名家们一代复一代地制作出伟大的、令人难以忘怀的照片。如今他们首先想到的就是要展示"就在那里"的某种事物。就像拍立得的所有者那样,照片对他的意义就在于它是一种速记的方便、快捷的形式;又如同对摄影爱好者来说,照片有如棕仙,可以帮忙拍点快照,作为日常生活的纪念。

由于绘画或诗文很难等同于精选过的表现形式,照片便可被看作精选过的图片了。然而尽管有着赋予所有照片以根据、兴趣以及魅力的真实的推论,摄影师们的工作对于艺术与真实之间往往是遮蔽性的交流来说却绝不是什么例

外。即使摄影师们最为关心的是镜子般地反映现实,他们还是会被趣味及道德感的无言的规范所驱遣。农业安全总署1930年代晚期摄影工程中的那些极具天赋的成员(其中包括沃尔克·伊文思(Walker Evans)、多罗茜娅·朗格(Dorothea Lange)、本·沙恩(Ben Shahn)、拉塞尔·李(Russell Lee)常常为其佃农拍摄成打的正面照,直到照片上的形象是那么回事才心满意足——被摄者脸上的表情确切地烘托了他们关于贫困、光线、尊严、结构、剥削以及几何学的见解。在决定照片应给人以什么印象的过程中,在取舍哪一种曝光程序的过程中,摄影家们往往会在作品中加入自己的标准。尽管有那么一种照相机确实是捕捉现实,而不是表现现实的观念,照片还是像绘画和速写一样表现着现实世界。那些相对而言不加区别地、笼而统之地或含蓄地拍照的情况并不会缩减整个行业的性质。这种摄影记录的被动性——无往而不在的——是摄影的"启示",是其进取性。

理想化的作品(例如大多数时装及动物照片)在进取性方面并不比营造出朴素无华效果的作品(例如分类照片、更为平淡的那种静物照片以及身份照片)逊色。凡拍照总会有进取性隐含在里面。这一点在1840年代和1850年代,即摄影术高歌猛进的二十年,乃至其后的年代中都非常明显。当时,技术的发展使得一种意识有可能日益传播开来。这种意识就是将现实世界看作一套潜在的照片。即使是对于像戴维·奥克泰菲斯·希尔(David Octavius Hill)以及茱丽

亚·玛格丽特·卡梅隆(Julia Margaret Cameron)这样一些将照相机用来作为获得绘画般形象的手段的早期大师们来说,摄影的要义就是要向画家的旨趣告别的一个大步跨越。摄影术自其诞生之日起,就意在捕捉尽可能多的拍摄对象。绘画却从来没有如此宏大的视界。接下来的照相机技术的工业化生产只不过是兑现了摄影术诞生伊始许下的诺言:通过将经验转换为形象的方式来使之民主化。

拍摄照片需要一套累赘而且昂贵的玩意儿——灵巧、劳民伤财的玩具——的时代似乎随着雅致的袖珍照相机的问世而确确实实相当遥远了。这种照相机诱使每个人都去尝试拍照。1840 年代在法兰西和英格兰生产的首批照相机只有发明家和爱好者们去使用。由于当时没有职业摄影师,因而也就没有业余人士,摄影也就没有明确的社会效用;它是一种非功利性的活动,也就是说,是艺术活动,尽管是一种自称的艺术。由于工业化大生产,摄影术自身才真正成为一门艺术。由于工业化大生产为摄影师们提供了社会用场,反对这些用场的观念便强化了摄影作为艺术的自我意识。

如今,摄影几乎已经像性和跳舞一样被视作一种娱乐。这就意味着,和其他群众性艺术形式一样,摄影并未被大多数人看作一种艺术。它主要还是一种社会礼仪,一种抗拒焦虑的屏障和一种力量的工具。

摄影最早的普遍功用是纪念作为家庭成员的个人(以及其他团体成员)所取得的成就。在至少一个世纪的时间里,婚纱照都和规定的语言惯用语一样,被看作仪式的一部分。照相机与家庭生活密不可分。根据一项在法国做的社会调查,大多数家庭都有照相机,而有孩子的家庭比起没有孩子的家庭来,拥有至少一部照相机的可能性几乎是两倍。如果不给孩子拍照,尤其是当孩子尚幼时不给孩子拍照,会被看作父母失职的表现,正如不参加毕业照是青春期的反叛行为一样。

通过照片,每个家庭建立起自己的肖像记事录——一套便利的影像库,它承担着见证该家庭连贯性的作用。究竟拍摄一些什么活动其实无关紧要,只要照片拍摄出来,保护好它就可以了。在欧美工业化进程国家中,正当家庭的结构开始经历基本的变革时,摄影便成为家庭生活的仪式。当那个幽闭的单位,那个核心的家庭被从大得多的家族群体中剥离出来时,摄影便应运而生,缅怀、象征性地重申家庭生活处于险境的连续性以及式微的繁衍力。那些幽灵般的印记,照片,为弥散的亲友们提供了一个信物似的当下纪念品。家庭影集一般都是家族史——而且往往是所有的遗物。

由于摄影给人以一种把握住了非真实的往昔的幻觉,它们也就帮助人们把握住了不牢靠的空间。因而,摄影便与最具当代特征的活动之一——旅游业——相辅相成地发展起来。为数众多的人们有史以来第一次规律性地走出他

们习以为常的天地，去作短期旅游。既然是为了快乐才旅游，不随身携带照相机那似乎就太不合情理了。照片乃是无可置疑的证明，旅游已然成行，计划已经完成，快乐早已享受。照片按部就班地记录下了亲朋好友、街坊邻居们视野所不及之处进行的消费活动。然而，由于摄影记录下了人们的真实经历，人们对照相机的依赖程度也就不会随着人们出游得越来越多而渐趋减少。那些世界主义者们在艾尔伯特尼罗河上逆水行舟，或在中国游历十天半月时，要积攒照片纪念册；那些中低产阶级度假者们也要摄下埃菲尔铁塔或尼亚加拉大瀑布。摄影可以满足他们的同样需要。

摄影既是一种确证经历的方式，同时也是一种否定经历的方式。它可能会将经历限制在纯粹拍照的范围之内，或者是将经历转换成一个概念，一件纪念品。旅游变成了搜集照片的一种策略。拍照活动本身乃是一种慰藉，是平复那种很可能由于旅行而加剧的普遍的迷惘情绪。大多数旅游者都会在不期而遇的任何新奇事物面前举起照相机。不管结果如何，他们拍照就是了。这样就使经验具有了固定的形式：停下来，拍一张照片，接下来继续前进。这种方法尤其对受一种无情的工作观影响的人们——如德国人、日本人以及美国人——有吸引力。使用照相机可以缓解这些工作狂在度假或假设在寻欢作乐时感到无所事事的焦虑。他们有活儿可干了，俨如一种友好的工作摹拟：他们可以拍照了。

那些丧失了过去的人们似乎是最狂热的摄影者了，无

论是在国内还是在国外。生活在工业社会中的每个人都会逐渐地被迫放弃过去。但在某些国家,如美国和日本,与过去的决裂特别伤人。1970 年代早期,闾谈巷论的 1950 年代和 1960 年代那些财大气粗、上蹿下跳的美国旅行家们被那些满脑子团体主义思想的日本游客的神话故事所取代。这些人刚被超值日元的奇迹从他们囚禁的岛国上搭救出来,常常雄赳赳地挎着两部照相机,屁股上一边挂一个。

摄影已经成为经历某事的主要装置,为的是给人一种参与的印象。有那么一个整版的广告,表现的是一小群人挤得紧紧地站在一起凝视画外。其他人要么像是给人打晕了,要么就是兴奋无比,再不就是惴惴不安,唯有一个人例外。这个人表情截然不同,眼前举着一部照相机。他显得镇定自若,几乎是在微笑。当其他人都身不由己,明显地成了受惊的旁观者时,手持一部照相机就可以把人转变成某种积极的人,转变成一个观淫的看客:只有他把握了全局。这些人究竟看见了什么? 我们无从知晓。这也无关紧要。这是一件大事:是值得一看的事件——从而也就值得拍摄下来。这个广告只在照片三分之一下方用白色在深色的背景上写了六个词,仿佛是来自电传机的新闻:“……布拉格……伍德斯托克……越南……札幌……伦敦德里……莱卡。”破灭的希望、青年的狂欢、殖民地战争、还有冬日的运动均毫无二致——都被照相机等量齐观了。摄影为世界设立了一种长期的看客关系,它拉平了所有事件的意义。

一张照片并不仅仅是某一事物与摄影者偶然相遇的结

果。拍照本身就是一个事件,一个有着越来越多独断权力的事件——要影响、介入或漠视眼前发生的任何事情。我们对情境的特定感觉如今已被照相机的干预联系了起来。照相机的无所不在雄辩地表明,时间由许许多多有趣的事件,值得拍摄的事件所组成。而这又反过来使得人们更容易感觉到,任何事物,一旦发生,则无论其寓意特点如何,都应允许其完成——以便另一事物,如摄影,可以问世。事件结束后,照片仍会存在,使得该事物享有某种在其他情况下无论如何都无法享有的不朽性(以及重要性)。当现实世界中的人们在那里互相杀戮时,摄影师却藏在自己的照相机后,创制着另一个世界的微小元素:即设法超越我们所有人生存时限的形象世界。

摄影基本上是一项非介入性的活动。一位越南僧人伸手去抓汽油桶,孟加拉游击队正在用刺刀刺杀一个五花大绑的同志,这些令人难忘的当代摄影报道图片的可怕之处来自于一种意识,即摄影师处在可以选择摄影或是生命的情境中时,选择摄影已经似乎是很可能的了。介入者不可能记录;而记录者又不可能介入。吉加·维尔托夫(Dziga Vertov)的电影杰作《带摄影机的人》(1929)将摄影家的理想形象塑造成一个四处奔波的人,一个身手敏捷,穿梭于彼此毫无关联的事件场景中的人,介入之举毫无可能。希区柯克(Hitchcock)的《后窗》(1954)塑造了一个补充性的角色:詹姆斯·斯梯华(James Stewart)扮演的摄影师通过他的照相机与某件事有着一种强化了的关系,确切地说是由于

他断了一条腿，困在轮椅上；这种暂时性的受困使得他对自己看到的一切无法作出反应，因而使得拍照就更为重要了。即使从物理的角度而言无法介入，使用照相机仍是某种形式的参与。尽管照相机只不过是一个观察站，摄影的行为却绝不仅仅是被动的观察。就像窥淫癖那样，它至少心照不宣地、往往还是直截了当地鼓励眼前所发生的无论什么事情继续进行下去的一种方式。拍一张照片即是对事件的情形感兴趣，对尚未变化的当下状况感兴趣（至少持续一段足以拍到一张“好”照片的时间），是一种共谋，无论如何也要使得作品有意思，值得一拍——只要它有意思，哪怕是别人的痛苦或者是不幸也在所不惜。

“我总认为摄影是一件下流的事——那也正是我最喜欢它的原因之一，”戴安·阿尔布斯（Diane Arbus）这样写到：“我第一次拍照时，觉得自己堕落了。”用阿尔布斯的大白话说，当一个职业摄影师会被认为很下流，如果这位摄影师一意孤行地搜罗人们认为是不光彩的、犯忌的以及旁门左道的题材的话。然而，下流题材如今很难找到了。况且拍照究竟堕落在哪里呢？如果说职业摄影师拍照时总会有性幻想的话，则这种堕落也许就在于这些幻想既合理又不合时宜。在《放大》（1966）中，安东尼奥尼（Antonioni）让那位时装摄影师用照相机卡嗒卡嗒地在维露什卡（Verushka）的胴体上大动作地流连不已。真够下流的了！事实上，使

用照相机并不是性接近什么人的好办法。摄影师与被摄者之间必须有距离。照相机不会强奸,甚至不会拥有什么,尽管它可以假设、强加、冒犯、歪曲、开发利用而且,就并非牵强附会的隐喻而言,可以暗杀——与性接触不同之处就在于,所有这些活动都可以远距离进行,而且可以不偏不倚。

麦克尔·鲍威尔(Micharl Powell)的那部电影杰作《偷窥的汤姆》(1960)中性幻觉更强。这部电影并不是讲述偷窥的汤姆,而是关于一个精神变态者在为女人拍照时用照相机里暗藏的武器杀害她们。他从未碰过其中的任何一个人。他对她们的身体没有什么欲望。他只想要她们以胶片形象的形式出现在自己面前——那些显示她们经历自己的死亡的形象——他在家将这些影像放映出来自慰。这部电影展现了阳痿与阳刚、专业化外表与残忍之间的联系,这种联系表明了与照相机有关的主要幻想。作为男性生殖器象征物的照相机顶多是不可避免的隐喻的一个没有价值的替代品。它暗示着每个人都下意识地使用着这个隐喻。无论我们对这种幻觉的意识多么模糊,每当我们谈论起为照相机"上卷"和"对准"以及"拍摄(射)"胶片这些术语时,都是赤裸裸地命名的。

老式照相机比起棕色的贝司滑膛枪更笨重。现代照相机则试图成为光线枪。有一则广告这样写到:

雅西卡电子 35GT 是深受您的家庭欢迎的太空时代照相机。无论白昼还是黑夜都可拍摄。全自动。无需赘

言。只要瞄准、聚焦然后拍摄。GT 的电脑和电子快门会将其他的一切为您完成。

就像汽车一样，照相机也是作为掠食的武器来出售——一种尽可能自动化，随时准备出击的武器。公众的喜好是期待着一种便利、微型的技术。制造商们则使得顾客们相信，拍照片无需技巧或专业知识，机器全知全能，会对人们最细微的意愿作出反应。这就像扭动打火栓或者抠动扳机一样简单。

如同枪支和汽车一样，照相机也是魔法机，使用起来可以上瘾。然而，尽管有着种种溢美之辞和广而告之，它们却不是命运攸关的。市场上的汽车犹如枪支。在这一夸张的说法当中，至少有那么一点是真实的：即除了战争时期之外，汽车致死的人要比枪支致死的人多。照相机/枪并不会杀人，因此这种不祥的比喻似乎是吓唬人的鬼话——就像有人幻想自己双腿间夹着刀枪或什么器械一样。不过，拍照的行为还是具有某种掠夺性。给人拍照便是冒犯别人：那种看人的方式仿佛别人从未这样看待过他们自己一样；了解人的方式也仿佛别人从未这么了解过他们自己。它将人变成了可以象征性地拥有的物体。正如照相机是枪支的升华物一样，给某人拍照也是一种升华了的谋杀——一种温和的谋杀，适合于悲伤、可怕的时光。

于是，人们很可能终于学会了更多地使用照相机，少用枪支来演示其侵犯行为，代价则是有了一个充斥着更多形

象的世界。人们在其中由子弹向胶卷转移的情境之一，就是正在取代携枪旅行的东非摄影旅行。猎人们用哈苏照相机取代了温彻斯特来福枪。他们不再通过枪上的望远瞄准器来对准对象，而是通过取景框来构思照片。在《伦敦，世纪的终结》中，塞缪尔·巴特勒(Samuel Butler)抱怨道："每一片灌木丛中都有人在拍照，像怒吼的狮子一样搜寻着可以吞噬的对象。"摄影师此时正直面真实的野兽。在重重包围之中，它们太珍贵了，不能被屠杀。在这一出喜剧，这一场生态旅行当中，枪支转换成了照相机，因为大自然已经不再是它过去的东西——不再是人们寻求庇护的场所了。如今的大自然——驯服的、岌岌可危、濒临绝境的大自然——转而需要人类的保护了。当我们感到害怕时，我们会开枪射击。而当我们缅怀过去的时候，我们则会去拍摄照片。

如今正是怀旧的时光，摄影术积极地推动了怀旧的情怀。摄影是一种追魂的艺术，一种薄暮时分的艺术。仅仅是由于被拍摄了下来，大多数作品便带有了哀婉或悲怆的色彩。丑陋或怪诞的主题可能会感人，因为它被摄影家的注意力升华了。优美的主题可能成为悲哀的对象，因为它年深日久，或式微，甚至不存在了。凡照片都是消亡的象征。拍照片便是参与进另一个人(或事物)的死亡，易逝，以及无常当中去。通过精确地分割并凝固这一刻，照片见证了时间的无情流逝。

自打人文景观经历令人眼花缭乱的变化伊始，照相机便开始复制这个世界了：当无以数计的生物和生命形式在

短短的时间里被摧毁时，毕竟有那么一种装置来记录所发生的一切。阿忒热(Atget)和勃拉塞(Brassai)心目中忧郁、结构复杂的巴黎在很大程度上一去不复返了。就像保存在家族影集中的亲朋好友的照片一样。他们的逝去会引起焦虑和悔恨，而有他们的照片保存下来则会排遣一些这种感情。拆毁的邻里的照片，如今面目全非、一片贫瘠的田园乡村的照片也是如此。这些照片使我们深藏一份与过去的联系。

照片既是虚拟的现实，也是一份缺失的表征。犹如室内的炉火一样，照片——尤其是人像、远方的风景和遥远的城市以及好景不再的过去的照片——乃是引人遐想的刺激物。由照片引起的不可得感径直进入到对某人的性爱情感之中，这种欲望由于距离感而得到了强化。已婚妇人手袋中珍藏的情人的照片；青少年床头高挂的摇滚明星的招贴照；别在选举人外衣上的竞选政治家图像；剪贴在遮阳板上的出租车司机孩子的快照——凡此种种照片的护符式妙用都表明了一种既是情感上的又是含蓄的魔力：它们乃是与另一现实进行联系或对之要求的信物。

照片可以以最直接、最功利性的方式煽情——就像某人收集那些无名的欲望对象的照片以满足手淫欲望那样。如果照片是用来激发道德冲动，情况就更复杂了。欲望没有历史——至少在每一例证当中它都被人以突出和直接的

方式感受着。它由原型所产生,在这个意义上说,它便是抽象的。然而,道德感包蕴在历史之中。其中的人物非常具体,情境也总是各有特性。因此,在使用照片来唤起欲望和意识时,相反的规则往往会持有真理。推动意识的形象往往与特定的历史情境相联系。它们越具普遍性,便越不大可能给人以深刻印象。

一张带来无可置疑的悲惨消息的照片不可能给公众舆论带来打击,除非有着合适的感情和态度的情境。马休·布拉迪(Mathew Brady)和他的同事们拍摄的那些恐怖的战场情景照片并没有使得人们对继续进行内战少一些激情。关押在安德森维尔的那些衣衫褴褛,形销骨立的囚徒们的照片激起了北方公众舆论的怒火——要反对南方。(安德森维尔照片的效果肯定要部分地归因于在那个时候看照片时的新奇劲。)1960 年代许多美国人的政治理解力可以允许他们辨别出真实的主题——即政府犯下的反对一大部分美国公民的罪行。再看看多罗茜娅·朗格 1942 年在西海岸拍摄的第二代日本移民被转运到拘留营的照片吧,没有几个人在 1940 年代看这些照片时会有如此明确的反应。这种判断的基础完全被当时的主战舆论湮没了。照片不可能创造道德立场,但它们可以强化某种立场——并可以催生某种观点。

照片可以比移动的形象更具纪念意义,因为它们乃是一小段时光,而非流逝的时间。电视是一连串选择不充分的形象,每个形象都会抵销其前在的形象。每张静止的照

片则变成了一件纤巧物品的特定的一刻,人们可以持有它并一再观看。像1972年占据了世界上大多数报章头版位置的照片——一个赤身露体,刚被美国凝固汽油弹喷烧的南越儿童沿着公路跑向照相机。她张开双臂,痛得放声尖叫——在激起公众对战争的反感方面,很可能比一百小时的电视广播的暴行起作用得多。

人们可能会认为,如果美国公众看到了照片,证明了战争给朝鲜带来的蹂躏,他们不可能对朝鲜战争持如此一致的默许态度。那场战争在某些方面比起十多年后加诸越南的生态灭绝和种族灭绝有过之而无不及。不过,这种推测就不足为据了。公众当时看不到这种照片,是因为意识形态也没有为这种照片留下空间。没有人像菲利克斯·格林(Felix Greene)和马克·里布(Marc Riboud)带回来河内的照片那样,从平壤带回日常生活的照片来表明敌人也有一张人脸。美国人确实接触到了越南人遭灾受难的照片(这些照片有许多是来自军队,而且是出于完全不同的目的而拍摄的),因为新闻记者们在艰难地尝试做这些事时,感受到了有人在支持他们获取这些照片,那次战争已经被绝大多数人认定为野蛮的殖民地战争。朝鲜战争则被人作另一种理解——被作为自由世界抗击苏联和中国的正义之争。有了这样的特性,证明法力无边的美国火力很残酷的照片便会是不识时务的了。

尽管某个事件具有了值得一拍的精确意义,它仍然还是(在最宽泛的意义上)决定构成该事件各因素的观念形

态。不可能有证据,无论是摄影的还是其他的,来证明某件事;除非该事件自身得以命 名并具有了特点。绝对不会是摄影的证据可以建构——确切地说是鉴别——事件;摄影的作用总是要步事件命名的后尘的。决定人们在道德上是否受照片影响的可能性还取决于适当的政治意识。如果没有政治,历史屠宰台上的照片就很可能会被简单地认为不真实或是败坏道德的情感灾祸。

人们看到受压迫者、受剥削者、濒临饿毙者以及被屠杀者的照片时所激起的情感的质量,包括道德义愤,还取决于他们对这些形象的熟悉程度。对某些人来说,1970 年代早期堂·麦卡林(Don McCullin)拍摄的贫瘠的贝夫拉的照片比起华纳·比绍夫(Werner Bischof)1950 年代早期拍摄的印度饿殍的照片来,冲击力就要弱一些,因为前者已经屡见不鲜了。1973 年见诸各地报刊杂志的在小撒哈拉沙漠死于饥馑的图阿瑞格人家庭的照片对许多人来说肯定就像是一次难以忍受的对陈词滥调的重弹。

就照片展示某种新奇的东西而言,它们给人的冲击极为强劲。不幸的是,赌注越下越大——有些就是通过这种恐怖形象的激增来形成。一个人首次与最恐怖的摄影序列遭遇乃是一种启示,一种原创性的现代启示:一种负面的顿悟。对我来说,那就是 1945 年 7 月我在桑塔摩尼卡的一家书店里偶然看到的伯根 - 贝尔森(Bergen - Belsen)和达曹(Dachau)的照片。我还从未见到过任何东西——无论是从照片上还是在现实生活中——对我产生如此强烈、如此深

刻、如此迅速的刺激。确实，它仿佛将我的生活劈为两半，一半是我见到这些照片之前(我当时十二岁)，还有一半是在那之后，尽管我花了好几年的时间才完全弄懂它们究竟是怎么回事。看这些照片的益处何在呢？它们不过是一些照片而已——不过是一些我闻所未闻，也无法施加任何影响的事件的照片；一些我很难想象，也无从加以缓解的苦难的照片而已。看着这些照片，感觉到某种东西破裂了。某种境界达到了，不仅仅是那种恐怖的境界；我感到不可挽回的痛心，受到了伤害，但是，我的一部分情感开始紧张；某些东西死去了；某些东西仍在哭泣。

遭遇苦难是一回事，与受苦受难的摄影形象同呼吸共命运却又是另一回事了。它并不会必然地加强同情意识和能力，同时也会削弱它们。当一个人一旦看到了这种形象，他就走上了一条渴望看得多多益善的道路。形象犹如符咒。形象使人麻木。通过照片而尽人皆知的事件显然要比从未有人见过其照片的事件变得真实得多——想想越南战争就可以说明问题了。(相反的例子是古拉格群岛，我们没有它的照片。)但经过反复的曝光，该事件也就变得不那么真实了。

同样的定律对邪恶的色情照片也是一样。看得多了，那些拍摄下来的庸俗东西也就减弱了冲击力。正像一个人第一次看色情电影时感受到的震惊和茫然随着多看的次数而会减弱一样。使我们愤慨和悲伤的禁忌感并不比规定何物为污秽的定义的禁忌感来得坚实。近年来，二者都被严

厉地推行。遍布全球的苦难和不公的浩如烟海的照片已经使每个人都对恶行有了一定的熟悉感，使得可怕的事似乎更习以为常——使之显得屡见不鲜，事不关己（“不过是一张照片而已”），不可避免。首批纳粹集中营的照片问世的时候，那些照片还未见陈腐。三十年之后可能就达到饱和点了。在过去的几十年中，“有关的”照片至少在使人麻木方面起到了和当初唤起人们方面同样的作用。

照片的道德内涵其实很脆弱。可能除了那些恐怖的照片，例如纳粹集中营的照片，获得了道德的参考价值之外，大多数照片都未能保留其情感冲击力。在 1900 年由于其主题而感人的照片，如今很可能只会是由于它摄于 1900 年而令我们感动了。照片的特定质量和倾向在逝去的时光中被概念性的情致所吞噬。审美距离似乎会随着时间的流逝建立在看照片的经验之中，如果不是立即就建立起来的话。时间终将为大多数照片，甚至于最业余的照片，在艺术水准上定位。

摄影的工业化使之迅速地吸纳了快速变化的社会中理性的，即官僚主义的方式。摄影不再是玩物，而是成为了整个环境的基本设制——成为向那个被认为是真实的现实作缩小式探讨的试金石和确证。摄影被用来服务于重要的控制机构，主要的有家庭和警察，作为象征物和必要的信息。因此，在这个世界的官方文件中，除非许多文件附有市民的

证件照，否则是无效的。

对世界的“现实主义”观点与官僚主义一致，将知识定义为技术与信息。照片因为提供信息而具有价值。它们告诉人们有些什么；它们编制了一个目录。对间谍、气象学家、验尸官、考古学家以及其他情报专业人员来说，它们的价值是无法估量的。但在大多数人都在使用照片的情况下，它们作为信息的价值就与杜撰的小说等同了。在每个人都被认为对称之为消息的某件事拥有权利的文化历史关头，照片所能给予的信息开始显得非常重要。照片被看作是一种能够给予不易阅读的人以信息的方法。《每日新闻》仍自称为“纽约画报”，这是它争取人民主义标志的招牌。相反的例子则是《世界报》，一份旨在面对有技能的、消息灵通的读者的报纸，它压根儿就没有照片。他们的理由就在于，对这样的读者来说，照片只能够图解文章中的分析而已。

围绕着摄影影像，人们又建立起了一种新的关于信息的观念。照片乃是一则空间和时间的切片。在一个由摄影形象支配的世界里，所有的界限（“框架”）俨然都是专断的。一切事物都可以与其他事物分割，可以被切断。所需要的只不过是将事物以不同的方式框起来。（反过来任何事物也可以使之与任何其他事物毗连。）摄影强化了一种社会现实的唯名论观点，认为社会显然是由无数个小的单位所组成——由无限的可以被拍摄成照片的事物的数量所组成。这个世界通过照片而成为一系列互不相关、独立的粒子；而

且历史，过去和现在，成为一套轶事和社会新闻。照相机将现实分解为原子，使之可以操纵，变得晦涩。它是一种拒绝联系和连续性，但又赋予每一刻以神秘性质的世界观。任何照片都具有多重意义。确实，以照片的形式看待某件事物乃是与一件极有魅力的潜在事物相遇。摄影作品的终极名言就是说："这里有着表面的东西。现在请想一想——或最好是感觉一下，用直觉——在它之外还有什么，如果它看起来是如此，那么真相究竟是怎样的。"照片自己什么也不会解释，但它会不倦地邀请人们去进行演绎、推测和想象。

摄影术表明，如果我们接受照相机所记录的情形，我们就会了解这个世界。但这与理解正好相反，理解是从不接受世界的表象开始的。理解的所有可能性都植根于说"不"的能力。严格说起来，一个人绝不会通过一张照片而理解任何东西。当然，照片填充了我们关于现在和过去的心象中的空白：例如，雅各·利斯(Jagob Riis)拍摄的 1880 年代纽约的肮脏邋遢对一些人是生动的教育。那些人没有意识到十九世纪晚期美国城市里的贫困现象与狄更斯描写的无殊。不过，照相机对现实的反映往往是掩盖多于揭露。诚如布莱希特(Brecht)指出的那样，一张克鲁帕(Krupp)的摄影作品事实上并未揭露那种机制。与建立在表面看来如何基础之上的色情关系形成对照的是，理解是建立在视其功能如何的基础上的。而功能在时间中起作用，因而也必须在时间中加以解释。只有叙述性的东西才会使我们理解。

对世界的摄影知识的界限是，如果它可以刺激意识，那

么它终究不能成为伦理的或政治的知识。通过静止的照片获取的知识往往是某种感伤主义的东西，要么玩世不恭，要么就是人本主义的。那会是一种廉价的知识——一种佯装的知识，一种佯装的智慧；因为摄影的行为乃是一种佯装的挪用，一种佯装的强奸。照片中缄默不语的假设可以理解的东西正是构成它们的魅力和刺激性的所在。无所不在的照片对我们的道德感有着难以估量的影响力。通过为这个拥塞的世界提供复制形象的方式，摄影使我们觉得这个世界比事实上更好把握。

需要由照片来确证现实和美化经验，这是每个人如今都醉心的美学用户第一主义。工业社会将其民众转化为形象瘾君子。这是最难以抗拒的精神污染形式。对美、对结果寻根究底、以及对补偿和歌颂世界机体的极度渴求——所有这些色情的情感因素都在我们摄影的乐趣中得到了确证。而其他较少释放性色彩的感情同样也得到了表达。说人们对照片具有强制性是不会错的：要将经验本身转变为一种观看方式。具有某种经验最终变得与将其拍摄成照片相一致，而参与某一公共活动变得越来越与以照片的形式来观看它相等同。十九世纪美学家马拉美(Mallarme)最具逻辑性地说，世上存在的万物是为了终结于书本。如今万物的存在是为了终结于照片。

由朦胧的摄影看美国

当沃尔特·惠特曼(Walt Whitman)凝视着文化的民主远景时,他试图超越美与丑、重于泰山与微不足道之间的差别来看问题。在他看来,除了最关宏旨的问题以外,要对价值作出任何区别都是奴性和势利的。我们这位文化革命中最大胆、最狂热的先驱者强烈主张要率真。他认为,当人们正处在浩繁具体的美国经验那真实、无所不包以及青春活力的包围之中时,没有人会为美和丑去殚精竭虑。所有的事实,甚至于那些卑琐平庸的事实,都在惠特曼的美国里光彩夺目——那是一个理想的空间,历史使之真实,那里"正像他们自我颂扬的那样,万事万物都沐浴着阳光。"

《草叶集》第一版(1855 年)前言中预言的文化大革命并没有爆发。许多人怅然若失,但却没有人感到意外。一位伟大的诗人孤军奋战是不可能改变道德气候的。纵使这位诗人有着成百万红卫兵供其驱使,要作出改变仍然并非易事。和所有文化革命的先驱一样,惠特曼认为,他察觉到艺术已经被现实所压倒,不再那么神秘了。"美国本身就已

经是最伟大的诗篇。”但当文化革命没有出现，最伟大的诗篇在大英帝国统治下不似在共和党统治下那么伟大时，只有其他艺术家严肃地看待惠特曼民粹主义的超越、对美与丑、重要与轻微的民主化的超价值评定的纲领。远非自身被现实所平实化，美国艺术——主要是摄影——如今追求的是平实。

在早年的摄影当中，人们期望照片是理想的形象。这仍然是大多数业余摄影家们的目标。对他们来说，一张美的照片乃是某种美的东西的照片，就像一位女郎，一次日落。1915 年，爱德华·斯泰钦(Edward Steichen)拍摄了一个放置在公寓安全出口的牛奶瓶的照片，那是一例对美的照片的截然不同的理想作品。1920 年代以降，一些其作品进入了博物馆的雄心勃勃的专业人士坚定地从抒情的主题游离出来，有意识地探索朴素、俗艳甚至索然无味的素材。近几十年中，摄影在向所有人修改关于何为美以及何为丑的定义方面获取了一定成功——沿着惠特曼指出的道路。如果(用惠特曼的话说)“每一特定的物体、情境、组合乃至进程都展示一种美，”那么判定某物为美而他物不美便显得浅薄了。如果“一个人所行所思必依因果，”那么视生活中某些时刻为重大而大部分时光为无足轻重便是任意专断的了。

拍照即肯定重要性。很可能没有什么题材不能被美

化。此外,不可能压抑照片中固有的倾向性来使价值与主题相吻合。但是价值本身的意义可以改变——正如摄影形象的现代文化中已改变了那样,那是惠特曼的福音预言的拙劣模仿。在前民主文化的大厦中,某人被拍了照乃是一种荣誉。在美国经验的开阔地里,正如被惠特曼满怀激情地编入目录,被沃霍尔(Warhol)耸耸肩估量一番那样,每个人都是名人。没有哪一刻比另一刻更为重要;没有哪个人比别人更有意思。

现代艺术博物馆出版的沃尔克·伊文思(Walker Evans)的照片集那篇前言就是引自惠特曼。它宣告了美国摄影最具权威的探讨的主题:

> 我毫不怀疑这个世界的崇高和美就蕴涵在这世界的每一个角落……我毫不怀疑在琐事、昆虫、凡人、奴隶、侏儒、莠草、废弃的垃圾中有着远比我想象的多得多的崇高和美……

惠特曼认为他并未泯灭美,而是在概括美。大多数才华横溢的美国摄影家在他们对凡人琐事进行有争议的探讨时也是如此进行概括的。但在二次世界大战之后成熟起来的美国摄影家当中,惠特曼式的戒律,即以整体的眼光记录具体美国经验中超量的光明,已经时过境迁,不再受欢迎了。为侏儒拍照时,你得不到崇高和美。你得到的只是侏儒而已。

从 1903 到 1917 年出版的艾尔弗雷德·斯梯格利兹的

《摄影作品》杂志，和他 1905 到 1917 年在纽约第五大道 291 号开办的画廊(该画廊一开始取名为照相分离小画廊，后来简称“291”)的展览中复制和贡献出来的形象——杂志和画廊成为惠特曼式判断的劲头最足的论坛——开始，美国摄影便从确证转向了侵蚀，最后转向了惠特曼式理想进程的拙劣模仿。沃尔克·伊文思是这段历史中最具启发意义的人物。他是最后一位以取自惠特曼式欣快人文主义的精神状态在严肃自信地工作的摄影大师。他总结了此前出现过的东西(例如列维·海因(Lewis Hine)拍摄得极棒的那些移民和工人的照片)之大成，预示了许多自那以后直至如今那些更为沉静，更为质朴，更为阴冷的照片的出现——就像伊文思 1939 至 1941 年间偷拍的预见性的系列作品中那些搭乘纽约地铁的无名氏的“秘密”照片一样。但伊文思以一种英雄气概作出了突破。在这种英雄气概中，斯梯格利兹和他的弟子们曾鼓吹过惠特曼式的梦想。这些人又将其衣钵传授给海因。伊文思觉得斯梯格利兹的作品不过是附庸风雅而已。

和惠特曼一样，斯梯格利兹看不出使艺术成为团体识别的工具和将艺术家夸大为具有英雄气概、浪漫以及自我表现的个体之间有什么抵牾。在他那本文采绚烂、才华横溢的随笔文集《纽约港》(1924)中，保罗·罗森费尔德(Paul Rosenfeld)将斯梯格利兹称颂为“生活的伟大肯定者之一。在这个世界上还没有什么如此质朴、如此平凡、如此卑微的东西是这个人通过黑匣子和化学药剂不能完整地自我表达

的。”拍摄,进而救赎质朴、平凡以及卑微的东西,也是个体表现的一种巧妙方式。“这位摄影家,”罗森费尔德这样写斯梯格利兹,“比前贤及侪辈更广地将艺术之网撒向了物质世界。”摄影乃是一种夸大,一种与物质世界的英雄式的媾合。和海因一样,伊文思寻求一种更为非个人化的肯定,一种高贵的含蓄,一种明晰的言不尽意。伊文思既不在他所热衷于拍摄的那些非个人化的美国建筑物外表和房间目录式的静物照片中,也不在他 1930 年代晚期拍摄的南方佃农那些激动人心的肖像照片(发表在与詹姆斯·阿吉 James Agee 合作的《让我们为名人欢呼》一书)中试图表现他自己。

甚至没有英雄式的曲折变化,伊文思的工作仍然衍续于惠特曼的方案:弥合美与丑、重要与卑微之间的差别。拍摄下来的每一物或每一个人都成为———一张照片;从而与他所拍摄的任何其他照片在道德上等量齐观了。伊文思的照相机拍出了 1930 年代早期波士顿维多利亚式房屋的外观,和 1936 年阿拉巴马城镇主要街道上的店铺建筑共同的形式美。但这是一种向上的看齐,而不是向下的泯灭。伊文思希望他的照片“有文化,有权威,出类拔萃”。由于 1930 年代的道德世界不是我们的世界,这些形容词如今很难靠得住了。没有人现在会要求摄影有文化。没有人可以想象它怎样有权威。没有人理解什么东西可以出类拔萃,别说一张照片了。

惠特曼鼓吹移情作用,无序中的和谐,多样中的统一。

与所有事物和所有人进行精神上的交媾——还要加上感觉上的结合(如果他能得到的话)——是他一而再、再而三地在他的序言和诗歌中明确地表白出来的令人眼花缭乱的心路历程。这种对整个世界的占有欲还支配着他的诗歌的形式和调子。惠特曼的诗篇乃是一种精神技巧。它们吟咏着颂歌,让读者进入一个崭新的生存状况(一个为政治形态规划的"新秩序"的微观宇宙);它们就像 mantras——传送能量的有效方式——一样。诗中的重复、夸大其词的抑扬顿挫、不分行的诗句、以及咄咄逼人的措辞简直就是世俗灵感的一泻千里,旨在使读者作精神上的漫游,将其吹捧上云端,使之认同往昔、认同共同的美国梦。然而,这则讯息连同其他的美国梦幻一道,与我们现在的性情格格不入了。

对国家民族作惠特曼式色情拥抱的最后一声叹息,但却是已经普泛化并剥落了全部企求的叹息,在斯梯格利兹的同时代人、照相分离主义的另一位发起者爱德华·斯泰钦1955年组织的"人类大家庭"展中传人人们的耳鼓。六十八个国家的二百七十三位摄影家展出的五百零三幅照片旨在汇聚——证明人类乃是"一个",无论有多少瑕疵和邪恶,人类仍不失为迷人的生物。照片中的人物种族、年龄、阶层以及体型各异。他们当中的许多人体魄健美;有些人面容迷人。就像惠特曼以他的诗篇来敦促读者认同他,认同美国一样,斯泰钦举办这次展览,以使每一位观众有可能认同

许许多多照片所描绘的人，并潜在地希望他们认同每张照片的主题：拍摄下来的大同世界居民们。

直到十七年以后，摄影才再次在现代艺术博物馆吸引了大批的观众：1972 年的戴安·阿尔布斯作品回顾展。在阿尔布斯展览中，全部由一个人拍摄，而且全都是类似的一百一十二幅照片——即照片中的每个人看起来（在某种意义上）都是一样的——给人以与斯泰钦的素材重温旧梦恰好相反的感觉。与那些面貌宜人，各尽本分的质朴乡民不同，阿尔布斯展览串联起各式各样的畸形怪人和难以辨识的个案——他们当中大多数丑陋不堪，身着怪诞或不事装扮的服饰，处在阴郁或荒凉的环境之中——这些人停下来摆出姿势，往往还坦荡、充满信任地凝视着观众。阿尔布斯的作品并不邀请观众去认同她所拍摄的看起来像贱民和悲惨的人们。人类社会并不是“一个”。

阿尔布斯的照片传递的是反人道主义的讯息。1970 年代的好心人急于受这种讯息的摆弄，正像他们在 1950 年代希望受伤感的人道主义抚慰和烦扰一样。在这些讯息和人们可以想象的讯息之间是没有多大差别的。斯泰钦的展览是上天，阿尔布斯的展览则是人地。但两次经验同样都很好地总结出了对现实的历史性理解。

斯泰钦所选择的照片呈现了每个人共有的人类状况或人性。通过有意识地展示个体在世界各地以同样的方式出生、工作、欢笑和死亡，“人类大家庭展”否定了历史的决定性份量——否定了纯粹的、历史性地埋置下来的差别、不公

以及争斗的决定性份量。阿尔布斯的照片也同样抽空了政治,暗示了一个所有人都异化、孤寂无助地在机械化的、丧失活力的一统天下和关系中无可奈何地生活的世界。斯泰钦的照片集中虔诚的升华和阿尔布斯回顾展中冷冰冰的沮丧都将历史和政治处理得不相贴切。一个将人类状况普泛化为欢乐;另一个则将人类状况分裂为恐怖。

阿尔布斯作品中最引人注目的是她似乎从事了一项艺术摄影中最有生气的事业——关注受害者和不幸的人——但却没有这种事业通常应有的同情心。她的作品展示了一些可怜、令人难过、同时又令人厌恶的人,但却没有激起任何同情的感情。因为这些照片中本来应该被描述为分离出来的观点的东西却被人大加赞扬,称为率直和对其主题的非感伤性移情。确切地说本来应该是对观众起刺激作用的东西却被作为道德成就来加以对待:认为是这些照片不允许观众与这些主题有距离感。更有甚者,阿尔布斯的照片——与其对骇人听闻的东西的认可态度一道——暗示了一种既扭扭捏捏又阴险的天真,因为它建立在一种距离感,一种特权感,一种观众被叫来看的东西其实是"他人"的这样一种情感的基础上。布努埃尔(Buñuel)有一次在被问到为什么拍电影时说,就是"向人们表明这并不是可能的世道中最好的。"阿尔布斯拍照片是为了展示某种更为简单的东西——还有另外一个世界。

这另外一个世界通常有待于在这一个世界中去寻找。阿尔布斯公开宣称只对拍摄"看起来很奇怪"的人感兴趣。

她在家门口就发现了大量的素材。以狂欢舞会和福利院著称的纽约稀奇古怪的东西可真不少。马里兰州还有一个狂欢节,阿尔布斯在那里发现了一个通人性的针插,一个和狗在一起的两性人,一个纹身的男人,还有一个患白化病的吞剑者;在新泽西和宾夕法尼亚发现了裸体营;迪士尼乐园和好莱坞景点无人的死寂和萧瑟的景观;她还在不明精神病院拍摄了一些她最后的、也是最轰动的照片。这些照片里总不乏日常生活,以及无穷尽的怪人怪事——只要人们有心去看。照相机有能力以使人显得变态的方式来捕捉所谓的正常人。摄影家选择怪人怪事,追踪上去取景拍摄,冲晒出来以后为之命名。

"你在街上看到一些人,"阿尔布斯写到,"而你所关注的基本上就是有缺陷的人。"阿尔布斯作品中显而易见的同一性,无论原主题的范围多么广泛,都表明她的感受力在照相机的支持下可以驾轻就熟地表现任何题材中的痛苦、反常和精神疾病。有两张照片拍摄的是哭闹的婴儿。这些婴儿看起来受了惊,已经疯狂了。以阿尔布斯分裂主义观看方式的特定标准来看,与别人相似或有共同点乃是不祥之事的无尽源泉。它可以是阿尔布斯在中央公园拍摄在一起的两位身穿相同雨衣的女孩(并非姐妹);或者是在好几张照片中出现的双胞胎及三胞胎。许多照片都以一种压抑的奇观指向这样一种事实,即两个人组成一对;而每对人都是怪诞的一对:坦荡的或幽黯的,黑色的或白色的,在老人院或少年教养院。人们看起来都很古怪,要么一丝不挂,像裸

体主义者;要么像裸体营中的女侍者,只穿着一条围裙。阿尔布斯拍摄的每个人都是一个怪现象——一个等待着参加主战游行的男孩,戴着硬草帽和写着"轰炸河内"字样的徽章;老年市民舞会上的国王和王后;一对三十来岁的市郊夫妻懒散地坐在自家的草坪椅上;一位寡妇独自坐在杂乱的卧室里。在《犹太巨人与他的父母在纽约布隆克斯区的房子里,1970》这张照片中,父母亲看起来就像侏儒,和那位人高马大高踞于他们之上的大块头儿子一道,在起居室低矮的天花板下显得极不合比例。

阿尔布斯照片的权威性来自它们撕裂人心的主题以及它们冷静、实事求是的注意力之间的反差。这种注意力的品质——摄影家的注意力,照片中人物对被拍摄行为的注意力——引出了阿尔布斯直陈不讳、耐人寻味的肖像作品中道德表现的效果。这位摄影家远非去搜寻奇形怪状之辈,引车卖浆之徒,趁其不备偷拍其照片。她得设法认识他们,说服他们——以便他们平静、直挺挺地为她摆姿势拍照,就像维多利亚时代的贵族们在工作室里坐下来让茱丽亚·马格丽特·卡梅隆拍肖像照一样。阿尔布斯照片中的神秘感多半就在于照片所暗示的这些人同意拍摄之后的感觉。观众会感到诧异,他们会看到自己像那样吗?他们知道自己多么怪诞吗?他们似乎一无所知呢。

阿尔布斯照片中的主题人物是,借用高贵的黑格尔式的标签,"不幸的灵魂。"但阿尔布斯《大吉格诺尔》中的大多数人物似乎并不知道他们很丑。阿尔布斯拍摄的人物不同

程度地对自己的痛苦和丑陋毫无意识或懵然不知。这就必然会限制她本打算提取来加以拍摄的恐怖的种类:它排除了那些可能知道自己正在受苦受难的人们,例如突发事故、战争、饥荒还有政治迫害等的受害者。阿尔布斯本来绝不会拍摄意外事件,即那些突然闯入某人生活的事件;她擅长于拍摄慢节奏的隐秘性崩溃,这些崩溃大都自主题人物诞生之日起就已经开始发生了。

尽管大多数观众打算认为这些人,这些性别的底层以及先天性畸形的人们生活得毫无乐趣,但很少有几张照片表现出确切的沮丧来。那些入了社会另册和畸形的人们的照片与其说是在强调他们的痛苦,不如说是在强调他们的超然独立和自由意志。化装室里的女演员,曼哈顿旅馆房间内的墨西哥矮子,第 100 大街一间起居室内的俄国侏儒,还有类似他们的种种人物大都显得兴高采烈,自鸣得意,而且讲究实际。倒是正常人肖像中的痛苦表现得更明显:公园长凳上争吵不休的老夫老妻,与纪念狗在家厮混的新奥尔良酒吧女郎,中央公园内紧握玩具手榴弹的男孩等等。

勃拉塞指责那些摄影家诱使其被摄者放松警惕,错误地相信有一些特殊的东西会显示出来的作法。① 在阿尔布

① 事实上并非错误,当人们不知道自己正在被人观察时,脸上会有一种知道自己被人观察时绝不会出现的表情。如果我们不知道沃尔克·伊文思如何拍摄那些地铁照片(乘坐数百小时的纽约地铁,一直站着,照相机镜头从大衣钮扣间透出),那么这些照片本身也会明显地表明,这些乘客尽管是距离正面拍摄下来,他们并不知道自己正在被人拍摄,他们的表情很自我,绝不是那些自愿站到照相机镜头前来的人所具有的表情。

斯开拓的殖民天地中,被摄者总是自己表现自己。没有决定性的一刻。阿尔布斯关于自我表现乃是一个持续不断、均衡释放的过程的观点,是另一种维持惠特曼规则的方式:视一切时刻具同等重要性。和勃拉塞一样,阿尔布斯期待她的被摄者尽可能有清醒的意识,理解自己所参与的活动。她不去试图劝说被摄者保持自然的或典型的姿势,而是鼓励他们保持尴尬状态——即装腔作势。(自我展示便因其怪诞、奇异和诡谲而得以辨识。)僵硬地或站或坐使他们显得更像自己。

阿尔布斯的大部分照片都是让被摄者直视照相机。这样就往往使他们看起来更怪诞,几乎是精神错乱的了。将拉提格(Lartigue)1912 年拍摄的那张头戴羽毛帽蒙着面纱的女人的照片《尼斯跑马场》与阿尔布斯的《第五大街上的戴面纱女郎,纽约市,1968》进行一番比较就可以看出这一点。除了阿尔布斯选用的主题特有的丑以外(拉提格选用的主题却同样很有特色,很美),使得阿尔布斯作品中的女人显得怪异的还有其明显的无自我意识的姿势。如果拉提格拍摄的女人回过头来,她多半也会显得很怪异。

在正规的摄影肖像语言中,面对照相机意味着庄重、坦率,意味着揭示被摄者的本质特征。那也就是为什么正面像更适合纪念照(如结婚照,毕业照等),而对用来贴在广告栏上宣传政治候选人的照片就不那么相宜的原因之所在。(对政治家来说,凝视远方的四分之三正面像更为常见:凝视远方而不是正面直视可以向观众暗示出与未来的更为高

尚的抽象关系,而不是与当下的关系。)使得阿尔布斯在正面姿势的使用方面如此引人注目的是她所暗示的那些人。你很难想象这些人会在照相机镜头前如此言听计从和灵巧自如。因此,阿尔布斯照片中的正面性也是以最生动的方式暗示出了被摄者的合作努力。为了使这些人摆好姿势,这位摄影家得取得他们的信任,成为他们的"朋友"。

也许托德·博朗宁(Tod Browning)的电影《怪物》(1932)中最骇人的一幕要数婚宴了。当时畸形的白痴、长胡须的女人、暹罗双胞胎和活生生的人体躯干雕塑载歌载舞,认可邪恶的正常身材的克娄巴特拉(Cleopatra),她刚刚与轻信的矮子英雄成婚。"加入我们! 加入我们! 加入我们!"他们欢唱着,随着一个精力充沛的小矮子将一个爱恋之杯沿着桌子传递,从一个人的嘴传到另一个人的嘴,最后准备呈给恶心欲呕的新娘。阿尔布斯对于畸形人的魅力和伪善以及与之亲善往来具有一种或许是过分简单的观点。病态的自鸣得意之后恐怕就是一阵毛骨悚然,居然赢得了他们的信任,居然不怕他们,居然控制住了反感。为畸形人拍照"对我来说有一种令人恐惧的刺激感,"阿尔布斯解释说,"我只是用来敬慕他们。"

戴安·阿尔布斯的摄影作品对那些她 1971 年自杀时从事摄影的人们而言已经是赫赫有名的了。然而,就像西尔维亚·普拉什(Sylvia Plath)那样,自阿尔布斯去世后其作品

所引起的注意乃是另一种情况——一种造神话的序列。她的自杀似乎保证了其作品的真挚性，而非出于观淫癖性，保证其具有同情心，而非冷酷无情。她的自杀似乎还使这些照片更具破坏性，仿佛它证明了这些照片对她来说曾很危险。

她自己就曾暗示过这种可能性。“一切都是如此壮观，如此惊心动魄。我匍匐在地向前爬行，就像他们在战争片中所做的那样。”如果摄影按常规来说是由一定的距离来作权威性的观察的话，那么在一种情况下人们确实会因为拍照而遭杀害：那就是在拍摄相互厮杀的人们的时候。只有战争场面的摄影集观淫和危险于一身。战地摄影者不可避免地要参与到他们所记录的生死搏斗行为中去。他们甚至身着军装，尽管没有军衔标志。要发现生活“真的是一部情节剧，”要将照相机理解为一种进攻性武器，那就意味着会有伤亡。“我敢肯定界限是存在的，”她写到，“天晓得，当军队向你冲来时，你真会产生那种遭难的感情，完全觉得自己就在那里给人杀掉了。”阿尔布斯的回忆文字描绘了一种搏斗死亡：超越了某种界限之后，她陷入一种心理伏击当中，一种由于自己的坦率和好奇心而导致的伤害。

在老派的艺术家传奇故事当中，任何胆敢鲁莽地在地狱里度过一段时间的人都要冒不能生还或精神崩溃地回来的危险。十九世纪末二十世纪初法国文学中的先锋派英雄们装点了一个难以忘怀的地狱之行，一去不回的艺术家万神殿。然而，摄影家的活动（这种活动往往是心甘情愿的活

动)和作家的活动(这种活动就未必了)之间还有着巨大的差别。一个人有权力去,也许是被迫,就自己的痛苦表达意见——这在任何情况下都是这个人的特性。人们还自告奋勇地去探求别人的痛苦。

因此,阿尔布斯作品中最终令人感到困扰的完全不是其主题,而是摄影家意识中累积的印象:即感觉这里所展示的完全是一种个人的看法,是某种自律的东西。阿尔布斯不是一位自我反省以便联系起自身痛苦的诗人,而是一位向外在世界探索以便索求痛苦的影像的摄影家。而对于索求而不仅仅是感觉到的痛苦,也许有那么一个不太明了的解释。据里奇(Reich)看来,受虐狂对痛苦的感受并非来自热爱痛苦,而是希望通过痛苦来得到一种强烈的感受。那些受情感和感觉痛觉缺失症困扰的人对痛苦情有独钟,其他的感觉可以一概不要。但对于人们何以追索痛苦还有另一种解释,与里奇的说法截然相反。这种说法似乎也切中肯綮:他们追求痛苦并非为了感受得更多,而是为了感受得更少。

观看阿尔布斯的作品是一种不可否认的严峻考验。就此而言,它们乃是流行于当今世界老于世故的市民中的那种典型艺术:一种对艰难时世的固执己见的检测的艺术。她的作品向人们提供了一个展示的契机,人们可以在不大惊小怪的情况下直面生活中的恐怖。摄影家一旦不得不告诫自己说,好吧,我可以接受,那么观众也就会被邀作出同样的表白。

阿尔布斯的作品是领导资本主义国家中高级艺术潮流的一个极好范例:要抑制或至少要减缓伦理和感觉上的焦虑。大多数现代艺术都致力于降低可怕事物的门槛。通过使我们对于在正常情况下觉得悚人视听的事物——因为它太令人震惊,令人痛苦,令人难堪——熟视无睹、充耳不闻,艺术改变了道德伦理——在何物为情感上和本能地令人难以忍受与何物可以接纳之间划出模糊界限的精神习俗和公众禁忌。对于焦虑的逐步抑制确实使我们更接近于一个相当正规的真理——由艺术和伦理建立起来的禁忌专断的真理。而我们消化这一日渐膨胀的图象(活动的和静止的)和印刷品的能力却代价不菲。长此以往,它所导致的结果不会是自我的解放,反而会是自我的萎缩:对于经可怕事物强化了的异化感的拟亲近,使人在现实生活当中缺乏反应能力。今日邻里间的色情电影,今晚电视暴力片的首次上映,对人们情感产生的影响与人们首次观看阿尔布斯照片时感受到的东西不会大相径庭。

照片会使得心存恻隐的人自觉不识时务。问题倒还不在于忐忑不安,不在于面对危难能够安之若素。而是在于这一并不(完全是)同情的观看乃是一个别有意味的,现代伦理的建构:并非铁石心肠,亦非玩世不恭,只不过(或装扮成)心无干碍罢了。对于那苦难深重,梦魇般的现实,阿尔布斯使用了这样一些形容词,如“可怕”,“有趣”,“不可思议”,“荒谬”,“耸人听闻”——大众心理的儿童般的惊叹。照相机——据她那种出于摄影家追求的用心良苦的质朴形

象来看——乃是一种捕捉万事万物，诱使被摄者暴露自己的秘密，拓展经验的装置。在阿尔布斯看来，给人们拍照必然会很“残忍”，很“卑鄙”。重要的是不能视而不见。

“摄影是一张通行执照。它使我所向皆坦途，为我所欲为，”阿尔布斯写到。照相机是一种通行证，它打破了伦理界限和社会禁忌，免除了摄影家对被摄者应负的任何责任。给别人拍照的全部要义就在于，你并非干涉别人的生活，只不过拜访他们罢了。摄影家不过是超级旅行家，是人类学家的扩展部分。他探访土著居民，带回异国情调和奇特物产的消息。摄影家一直在试图开拓新的经验领域，或者是寻找新方法来看待司空见惯的事物——以免百无聊赖。因为厌倦与热爱恰相反对：两者都取决于置身于某种情境之外，而不是之内，两者互为因果。“中国人有一种理论，认为厌倦过后便是热爱，”阿尔布斯写到。在拍摄骇人听闻的下层世界时（以及凄凉、可塑的表面世界时），她无意进入这些世界的居民所体验到的恐怖中去。这些经验应保持其奇异性，从而显得“可怕”。她总是从外部进行观察的。

“我很少有兴趣去拍摄认识的人，甚至熟识的事物，”阿尔布斯写到。“我只是在听人提到的时候才会对一些人和事感兴趣。”无论对残疾人和丑八怪多么感兴趣，阿尔布斯都不会去拍摄泰莱多麦（Thalidomide）的儿童和凝固汽油弹的牺牲者——与情感或伦理有牵连的公众恐惧事物和残

疾人。阿尔布斯对于充当伦理新闻工作者毫无兴趣。她选择那些自己认为可以找到的题材,这些题材就散布在四周,没有任何价值。它们必须是名不见经传的题材,具个人性而非公众性的变态,是秘密的生命体而非公开的生命体。

对阿尔布斯来说,照相机拍摄的是未知世界。但这未知究竟是对谁而言呢?对那些受保护的人而言,对那些受训要作出合乎道德和稳妥反应的人而言。和另一位受畸形和残疾者所吸引的艺术家纳萨尼尔·韦斯特(Nathanael West)一样,阿尔布斯出生于一个语言讲究、神志健全、仗义直言的殷实犹太家庭。对他们来说,未成年性尝试存在于意识门槛之下,冒险被蔑视为另一种异教徒的罪孽。“我孩提时代遭遇的不幸之一,”阿尔布斯写到,“就是我从未感受过不幸。我被禁锢在一种不真实的感觉当中。……而这种看起来荒诞不经的被免疫的感觉令人苦恼。”多半是出于同样的不满,韦斯特 1927 年在一家破败的曼哈顿酒店里找到了一份值更的差事。阿尔布斯获取经验的方法,乃至拥有现实感,是通过照相机。通过经验就是意味着,如果不是物质上的不幸的话,至少是精神上的不幸——沉浸在无法美化的经验当中的震惊,面对禁忌、堕落、邪恶的事物。

阿尔布斯对丑的兴趣表达了一种欲望,要强暴自己的纯真,推翻自己的优越感,宣泄自己身处顺境中的沮丧感。除了韦斯特以外,1930 年代还没有涌现出几个像这样的苦恼的例子。更为典型的倒是有教养的中产阶级审美情感的人士,这些人约出生于 1945 至 1955 年之间——确切地说,

这种审美的敏感力应是在 1960 年代形成规模的。

阿尔布斯的严肃作品成功的十年与六十年代的艺术恰相吻合,而且非常一致,奇形怪状的主题此时已经见怪不怪、成为保险的、人们认可的艺术主题。1930 年代被痛苦地加以对待的东西——如《孤寂女郎》和《蝗虫的一日》等——在 1960 年代却会被人完全无动于衷地对待,或赋予积极的色彩(在费里尼、阿拉巴尔、霍多罗夫斯基等人的电影中,在标新立异的滑稽剧中,在摇滚乐表演场上)。六十年代初期,科尼岛上盛况空前的畸形人展览仍属非法。有人施加压力要铲平时代广场上拉客女和盲流霸占的地盘,覆之以摩天大楼。当这些怪异的下层社会居民被人从他们的限居地驱逐出来时——这些限居地被判定为不是不体面的,有碍观瞻的,污秽的,或完全有害无益的渊薮——他们便越来越多地被人有意识地作为艺术的主题,赢得了某种弥散开来的合法性和隐喻的亲近性,从而又导致了更大的距离感。

还有谁会比阿尔布斯这样的人能更准确地欣赏奇形怪状的人所拥有的真相呢? 她是职业的时尚摄影家——一位包装谎言的编造者,专门制造难以处理的出生、阶级、外表的相异量。但和多年来作为商业艺术家的沃霍尔不同,阿尔布斯并不出于推动和玩弄她成长于斯的美学魅力而从事她的严肃艺术,而是彻底与之分道扬镳。阿尔布斯的艺术是反应的艺术——这种反应是对上流趣味的反动,是对约定俗成的反动。这就是她让《时髦》、时尚和美的东西统统

滚他妈的蛋的方式。这种挑战采取了两种并非完全相容的形式。一种是反抗犹太人那种发展过头了的道德感。还有一种本身就富有狂热道德意味的形式就是奋起反抗功成名就的社会。道德家的颠覆理论是将生活中的失败看作生活中的成功的一剂解毒药。美学家的颠覆理论,六十年代的人有自己独特的看法,将展示可怕的生活作为对厌倦生活的解毒药。

阿尔布斯的作品大都停留在沃霍尔的美学之内,也就是说,将自己限制在厌烦和怪诞这一对孪生的两极的关系之内,但它并不采用沃霍尔的风格。阿尔布斯既没有沃霍尔的自恋情节和宣传天分,也没有他藉以使自己摆脱怪诞的平实和蔼,更没有他的多愁善感。沃霍尔出生于工人阶级家庭,他未必感受过 1960 年代折磨着中上层犹太人家庭孩子们的那种对成功的恨爱交加的矛盾心理。对一个像沃霍尔那样作为天主教徒成长起来的人(以及任何一个事实上与他经历相似的人)来说,强烈地爱好邪恶的东西比起在犹太教环境中成长起来的人要来得真率得多。与沃霍尔比起来,阿尔布斯似乎令人难以置信地动辄得咎和头脑简单——而且更悲观。她对这座城市(及其郊区)的但丁式看法极尽冷嘲热讽之能事。尽管阿尔布斯的大多数素材与——可以这么说吧——沃霍尔的《切尔西女郎》(1966)如出一辙,但她的作品从不玩弄恐怖,哗众取宠。它们与笑柄无缘,绝无让人觉得畸形人可亲可爱的可能性,像沃霍尔和保罗·莫利塞(Paul Morrissey)的电影那样。对阿尔布斯来

说，畸形人和中产阶级的美国人在怪异方面不相上下：主战游行队伍中的男孩和列维墩的家庭主妇与侏儒或有异性装扮癖的人怪诞得毫无二致；中下层阶级的郊区民居与时代广场，疯人院，还有同性恋酒吧同样遥远。阿尔布斯的作品表明她转而反对公开的（象她所体验到的那些）、约定俗成的、保险的、令人放心的——以及令人厌倦的——赞同私人性的、隐秘的、丑陋的、危险的以及令人着迷的东西。这些对比如今似乎已经快要成为古典的了。保险的东西不再左右公众的意象。畸形怪异也不再局限于私人领域和难以接近。稀奇古怪、性无能、精神空虚的人无日不出现在报摊上、电视里和地铁中。霍布斯式的人物倘佯于途，招摇过市，头发间还熠熠生辉呢。

由于阿尔布斯精于熟悉的现代主义之道——选择将尴尬、质朴、真挚凌驾于高级艺术和高度商业化的华而不实和矫揉造作之上——她说她觉得最亲近的摄影家就是维吉（Weegee）。他所拍摄的那些犯罪和突发事件牺牲者的照片场面残酷，是1940年代惊世骇俗报道的一个主题。维吉的照片确实令人惴惴不安。他有一种都市人的敏感力，但他和阿尔布斯之间的相似性也就仅止于此。无论多么急于否定摄影当中约定俗成的像构图这样的标准性因素，阿尔布斯却并非不中规矩的。而且她拍照的动因也毫无新闻性。阿尔布斯作品中看起来具有新闻性，甚至耸人听闻的

东西使它们,毋宁说,跻身于超现实主义艺术的传统之中——它们对怪诞的喜爱,对被摄者满怀敬意的自命天真,宣称所有主题不过是现成品等等。

"我绝不会由于在考虑某事时它恰好对我有意味而选择一个主题,"阿尔布斯写到。这正是超现实主义狂言的一个顽固宣示。大概她并不期待观众对她所拍摄的人作出评价。当然,我们会去品头论足。而且阿尔布斯所选主题的范围本身就形成了一种判断。同样拍摄引起阿尔布斯兴趣的那类人的勃拉塞——看他 1932 年的《小巧的女孩》——也拍摄温馨的城市景观,著名艺术家的肖像。列维·海因的《精神病院,新泽西,1924》可以看作是一张晚期的阿尔布斯作品(不过在草地上摆好姿势的那一对蒙古裔儿童拍的是侧面像而不是正面像);沃尔克·伊文思 1946 年拍摄的芝加哥街头肖像是阿尔布斯式的素材,罗伯特·弗兰克(Robert Frank)的许多照片也是如此。区别在于海因、勃拉塞、伊文思以及弗兰克所拍摄的是其他主题、其他情绪的范围。阿尔布斯充其量是一位名导演,可算摄影史上与佐治奥·莫兰蒂(Giorgio Morandi)一样特别的个案(在欧洲现代绘画史上,莫兰蒂花了半个世纪的时间画静物瓶子)。她却和大多数野心勃勃的摄影家一样,不去朝三暮四地鼓捣主题——一点也不。相反,她对所有题材都一视同仁。在畸形人、疯狂者、郊区夫妇和裸体主义者之间保持平衡是一种极为强有力的判断,一种由许多知书识礼的左翼自由主义美国人共同具有的公认政治态度所认同的判断力。阿尔布斯作品

的主题全都取自同一家庭，居住在同一个村庄。不过，这座白痴村庄碰巧就是美国。她没有去表现不同事物之间的区别(惠特曼式的民主展望)，而是将每个人都表现得千人一面。

为美国保持更为轻松的希望却导致了一种痛苦、悲伤的经历。美国摄影事业中有一种特定的忧郁气质。但这种忧郁早在惠特曼式断言的全盛期时就已埋下了伏笔，正像斯梯格利兹和他的照相分离主义者同党所表现的那样。斯梯格利兹曾发誓要用自己的照相机来赎救这个世界，可他还是被当代物质文化所震惊。他以一种堂吉诃德式的热情拍摄 1910 年代的纽约——照相机/长矛对摩天大楼/风车。保罗·罗森费尔德将斯梯格利兹的努力形容为一种“没完没了的断言。”惠特曼式的喜好已经变得虚伪：摄影家现在是在粉饰现实。人们需要一部照相机来表现那个“叫做合众国的阴郁和不可思议的晦涩东西”中的范式。

很显然，一项使命在对美国的怀疑情绪中——哪怕是在最乐观的情况下——必然会很快就降低其重要性，就像一次世界大战后美国更肆无忌惮地投身于大商业和用户第一主义一样。比斯梯格利兹少一些自我和魅力的摄影家们逐渐放弃了这种抗争。他们本来也许会继续从事由惠特曼倡导的原子论视觉速记学。然而，没有了惠特曼综合性的迷狂力量，他们所记录的不过是间断的、破碎的、孤寂的、贪婪的缺乏独创性的东西。斯梯格利兹用摄影来挑战实利主义文明。用罗森费尔德的话来说就是“相信精神性的美国

存在于某个地方，相信美国不是西方文明的坟墓的人。”弗兰克和阿尔布斯，以及他们的许多同时代人和晚辈们则试图含蓄地表明美国是西方文明的坟墓。

自从摄影摆脱了惠特曼式断言以来——自从它不再理解摄影如何能够瞄准知书识礼、有权有势和出类拔萃的人以来——美国摄影的精华部分（以及美国文化的其他大多数东西）便已经放任自己于超现实主义的抚慰之中。美国也被人看作是超现实主义国家的典范。很显然，要轻易地说美国只不过是一个奇形怪状的大杂烩，一片废墟——典型的由现实到超现实的约简法归纳出来的次等的悲观主义——是不行的。但美国人对救赎与惩罚等神话的偏好仍然是我们民族文化中最有活力、最有魅力的因素之一。我们从惠特曼那威信扫地的文化革命迷梦中保留下来的乃是纸张幽灵和陷于绝望时目光锐利的机智方案。

令人抑郁的对象

摄影历来就享有最写实的、因而也是轻而易举的模仿艺术的恶名。事实上，它是这样一门艺术：它最终完成了一个世纪以来的现代感受力中超现实主义登上大雅之堂这一宏伟的预言，而大多数有来头的侯选者则被淘汰出局。

绘画从一开始就受到掣肘，因为它是一门优美艺术，每一件作品都应是独特的、手工绘制的原创作。此外，它还受制于通常记载在超现实主义经典中的那些画家的精湛技巧。这些人很少将绘画想象成非图形表现的东西。他们的画作看起来精雕细琢，得意于制作讲究、不事辩证。超现实主义者试图混淆艺术与所谓的生活，事物对象与事件，刻意为之与无心为之，专业与业余，高雅与俗气，苦心经营与无心插柳之间的界限。这些画家却小心翼翼地与这一颇有争议的观念保持了一段相当远的距离。其结果便是绘画中的超现实主义充其量不过是一个储备贫乏的梦幻世界的目录：几个诡谲的奇思妙想，多半是梦中遗精和广场恐怖症恶梦之类。（只是当其鼓吹自由意志论的语言包装帮了杰克

逊·波洛克(Jackson Pollock)和其他人一把,使他们达到一种不虔敬的抽象主义的时候,画家超现实主义者的标签才似乎具有了广泛的启发性意义。)早期超现实主义者致力尤勤的另一门艺术是诗歌。它所产生的结果差不多同样令人失望。超现实主义在其中得到应有名分的艺术是小说(主要是作为日录,但它在所达到的主要成就方面比起绘画自称的要丰富和广泛得多)、戏剧、集合艺术,以及摄影——这也是最成功的。

然而,说摄影是唯一天生超现实的艺术并不意味着它与正统的超现实主义运动拥有同样的命运。情况恰恰相反。当今的那些有意识地受超现实主义影响的摄影家们(其中有许多曾经是画家)几乎与十九世纪那批原封不动照搬优美艺术绘画面貌的"图片"摄影家一样微不足道。即使是1920年代最可爱的意外收获——曼·雷(Man Ray)的曝光过度的照片和雷欧射线片,拉兹罗·莫霍利－纳吉(Laszlo Moholy－Nagy)的物影照片,布拉加格里亚(Bragaglia)的多次曝光习作,约翰·哈特菲尔德(John Heartfield)和亚历山大·罗德琴科(Alexander Rodchenko)的集成照片——在摄影史上也被认为是边缘性的开发成就。那些一心一意与摄影中被认为是肤浅的现实主义对着干的摄影家们就是那些最仔细地将摄影中的超现实特质传达出来的人。随着超现实主义奇情异想和道具行头的所有组成部分在1930年代被迅速地吸纳到上流社会中去,摄影中的超现实主义遗产便开始显得不足为奇了。超现实主义摄影主要是提供了一

种矫饰主义风格的肖像，从它所采用的由其他艺术中，尤其是绘画、戏剧和广告的超现实主义风格中借用过来的相同装饰常规便可略见一斑了。摄影行为的主流已经表明，对于现实的超现实主义驾驭或戏剧化表现完全没有必要，如果不说是事实上多余的话。超现实主义深深地植根于摄影业的精神之中：植根于它创造一个复制的世界，创造一个二手的、更为狭窄但却比直观现象看起来更富戏剧性的现实。越不事修饰，越少刻意的雕琢，越平实——摄影便可能会越具有权威性。

超现实主义往往会引起意外，导致未经期待的对象出现，美化无序的现实。还有什么会比一个事实上自我生发，而且是不费吹灰之力地自我生发的客体更加超现实呢？是一个自身的美，令人难以置信的表现，情感的份量很可能被降临其上的意外事件进一步强化的客体吗？正是摄影才最好地表明了如何并置缝纫机和雨伞，它们的偶然相遇被一位伟大的超现实主义诗人称颂为美的集中体现。

与前民主时代的优美艺术客体不同，摄影似乎并不深受艺术家意图的左右。毋宁说，它们的存在应归因于摄影家和主题之间若即若离的结合（半奇迹，半意外）——由一部更为简单、更为自动化的、永不知疲倦的机器，一部任凭风云变幻都能拍出饶有趣味而且绝无差错的作品来的机器为中介。（1888 年首次柯达推销广告说："您只需按下快门，其余的由我们来完成。"买家得到保证，拍出来的照片将会是"完美无缺的。"）在摄影的童话当中，这个魔匣确保真

实准确,避免错谬差失,补偿经验阙如,奖励良善纯真。

这个神话在1928年的一部无声电影《带摄影机的人》中被微妙地嘲弄了一番。片中有一位名叫巴斯特·契顿(Buster Keaton)的愚蠢梦幻者。他徒劳无功地摆弄着他那架破烂不堪的机器,每次支起三脚架以后便敲开人家的窗门,可从没拍过一张象样的照片,但最后却弄成了一部大片(一部纽约唐人街帮会械斗的头条照片新闻)——瞎撞误中。有些时候,替摄影机装胶卷和摆弄摄影机的是这位主人公的宠物猴子。

超现实主义斗士们的错误在于,他们以为超现实是某种非同寻常的东西,也就是说,是心灵方面的事情。然而它却原来是最具地域性的,最具种族特性的,阶级界限最敏感的,最具时代特征的东西。因此,最早的超现实主义照片出现于1850年代,当时摄影家们首次走出室外,梭巡在伦敦、巴黎和纽约的街头,寻找不事修饰的栩栩如生的现实生活的侧影。如今,这些具体、特别、充满常人轶事(除了被人遗忘的轶事之外)的照片——一刻刻逝去的时间,消逝的习俗——对我们来说,仿佛要比任何经重叠、曝光不足、曝光过度等手段处理过的抽象和诗意的照片要超现实得多。由于相信他们寻求的形象来自无意识,认为这些形象的内涵与悠悠宇宙一样像忠实的弗洛伊德精神分析学信徒们的无始无终,超现实主义者们错误地理解了最为残忍地感人的、非

理性的、不可同化的、神秘的东西——时间本身。使得一幅照片超现实的东西乃是其作为来自逝去时代的一则讯息，以及作为它提示社会等级的有形物的不可辩驳的情致。

超现实主义是一种资产阶级的不满；其斗士们认为它具有普泛性只不过是它所具有的典型资产阶级特征的迹象之一。作为渴望人世的美学，超现实主义选择了处于劣势的一方，选择了失利的或非官方现实的权力。但是超现实主义者津津乐道的丑闻杂谈一般都被证明只不过是那些被市民气的社会秩序所掩盖了的茶余饭后的故弄玄虚：性和贫困。早期超现实主义者置于禁忌现实的首位要加以恢复的厄洛斯(Eros)本身就是社会地位神话的一部分。当两极的极尽头似乎凯歌高奏，异彩纷呈，下层阶级和名门显贵都被自然而然地看作自由自在的人的时候，中产阶级民众却不得不含辛茹苦地从事自己的性革命。等级是最深刻的神话：有权有势者永无休歇的魅力，贫贱无依者暗无天日的堕落。

勤奋的持照相机的猎手追逐并捕获作为异乎寻常的奖励的现实这一观点，从一开始就知会了摄影术，并且融汇了超现实主义反主流文化和中产阶级社会冒险主义。摄影总是被社会高位和下层深渊所吸引。纪实主义者(区别于带照相机的谄媚者)偏爱后者。在一个多世纪里，摄影家们一直在受压迫者身边徘徊，出没于暴力发生的现场——以一种惊人的清醒头脑。社会悲剧驱策着生活无忧无虑的人们去拍照，去从事最为高雅的领先时代之举，以便记录下遮蔽

的现实,即蒙蔽着他们的现实。

怀着好奇心,采取不偏不倚的态度,带着职业作风观察别人的现实,无处不在的摄影家们忙碌着,似乎这一行为超越了阶级利益,似乎其观点普遍有效似的。事实上,摄影术的诞生是作为中产阶级有闲者眼光的延伸。这些人的感觉如此具体地受到波德莱尔的指引。摄影家乃是独行者武装起来了的变体,他搜索,潜近猎物,梭巡在城市地狱;他又是观淫癖式的散步者,发现城市犹如极尽骄奢淫逸之能事的景区。熟谙观看的乐趣,作为移情鉴赏的行家里手,这些有闲的人找到了"别致的"这个词。波德莱尔有闲者的这一发现在摄于 1890 年代的抓拍作品中都得到了形形色色的体现,如保罗·马丁(Paul Martin)摄于伦敦街头和海边,阿诺德·根瑟(Arnold Genthe)摄于圣弗兰西斯科唐人街(二者都用隐藏的照相机拍摄)的抓拍作品;还有阿忒热拍摄的巴黎晨昏暮影中的陋巷和衰败的店铺,勃拉塞的书《夜巴黎》(1933)中描写的性和孤寂的戏剧性效果,维吉的《赤裸的城市》(1945)中作为灾难演绎场的城市形象等。这些有闲者并非对城市的官样现实感兴趣,而是对其阴暗肮脏的角落,对那些遭人漠视的人群——摄影家像侦探侦缉罪犯那样"侦缉"出来的市民生活表象下的非官样现实情有独钟。

再回过头来看《带摄影机的人》:贫苦的中国人之间的一次帮会械斗提供了一个理想的主题。它彻头彻尾地异乎寻常,因此值得拍摄。使得这位主人公的电影成功的原因应部分地归因于他根本就不了解自己的主题。(正像巴斯

特·契顿所扮演的那样，他甚至不知道自己有生命危险。)引用雅各·利斯为他 1890 年代出版的那本关于纽约穷人的摄影书所取的那个简单明确的书名来说，屡见不鲜的超现实主义主题就是《另一半是如何生活的》。摄影被认为是社会记录，是一种基本的中产阶级观念的工具，既热情积极又宽容有限，既充满好奇又漠不关心，人们称之为人文主义——它发现贫民窟是最吸引人的点缀品。当然，现代摄影家们已经学会了发掘和限定主题。取代“另一半”的露骨提法，我们如今又有了，这么说吧，《东 100 大街》(布鲁斯·戴维逊(Bruce Davidson)1970 年出版的摄于哈莱姆的摄影书)。价值判断依然如旧，照片的拍摄仍服从于一个高尚的目的：揭露隐藏的真相，保存消逝的过去。(此外，隐藏的真相往往随着消逝的过去一起被人辨别出来。1874 和 1886 年间，富裕的伦敦人就曾赞助过伦敦旧城拍摄协会。)

自从开始成为都市感受力的艺术家，摄影家们很快就意识到，大自然与城市同样奇异，乡巴佬与城市贫民窟中的居民同样别致。1897 年，本雅明·斯通爵士(Sir Benjamin Stone)这位来自伯明翰的工业大亨和保守党下院议员组建了国家摄影记录协会，其宗旨是记载呈式微趋势的传统英国礼仪和乡村节日。“每一个村庄，”斯通写到，“都有一段历史，这段历史都可以通过照相机而保存下来。”对于像书生气十足的贾斯帕·普里莫利伯爵(Count Giuseppe Primoli)那样一位出身高贵的十九世纪末摄影家来说，毫无保障的街头生活至少与其他贵族同侪的娱乐消遣同样有趣：

将他所拍摄的维克多·伊曼努尔王(King Victor Emmanuel)的婚礼照片与他的那不勒斯穷人的照片作一番比较就可以看出来了。这就要求一位才华横溢的摄影家的社会地位稳定,而且像雅克－亨利·拉提格那样正好是小孩子,他能将主题限制在摄影家自己的家庭和阶级的稀奇古怪习性当中。但从本质上说,照相机使得每个人在别人的现实当中,而且终究在自己的生活当中,成为旅行者。

锲而不舍地注视下层生活的最早例子应该是英国旅行家和摄影家约翰·汤姆森(John Thomson)拍摄的三十六张《伦敦街头生活》(1877－1878)。但对每一个专攻贫穷主题的摄影家来说,更多的精力是放在追逐更为宽泛的怪异现实方面。汤姆森本人的生涯就是这样的一个典型。在转向自己国家的劳苦大众主题之前,他已经出外远游去看异教徒的生活,这次远行导致了他四卷本《中国及其人民图解》(1873－1874)的出版。伦敦贫民的街头生活一书出版以后,他转而关注伦敦富豪们的室内生活:正是汤姆森在约1880年率先启动了家居摄影肖像的时尚。

职业摄影从一开始就颇具代表性地意味着一种更为宽泛的阶级旅游,大多数摄影家都将社会贫困的概观与名流的肖像或日用商品(最新时尚,广告)或裸体习作结合起来。本世纪许多从事摄影的人士(例如爱德华·斯泰钦,比尔·勃兰特(Bill Brandt),亨利·卡蒂耶－布莱松(Henri Cartier－Bresson),理查德·阿维东(Richard Avedon)等人)都是以突然间改变题材的社会层次和道德重要性的方式来继续其活

动的。也许最富戏剧性的突破是比尔·勃兰特的战前和战后之间的作品了。从英格兰北部抑郁邋遢的实实在在照片到时髦的名流肖像和过去十来年的半抽象裸体照，仿佛确实是一段相当长的旅程。但在这些对照鲜明的作品中也没有什么特别不同之处，或者说甚至于没有什么可能称得上前后不一贯的东西。来往于低下的和令人眼花缭乱的现实之间正是摄影业的动力要素的一部分，除非摄影家被禁锢在极其孤立的情感困窘之中(就像刘易斯·卡罗尔(Lewis Carroll)对小姑娘或戴安·阿尔布斯对万圣节狂欢人群的情感那样)。

贫困并不比富有更超现实，污秽邋遢的破衣烂衫覆盖下的躯体也绝不比锦衣轻裘盛装赴舞会的贵胄或纯洁质朴的裸体超现实多少。真正超现实的东西乃是照片所强加和连接起来的距离：社会距离和时间距离。从摄影的中产阶级观点来看，名流显贵与贱民同样令人感兴趣。摄影家不必非得对其已成陈规老套的素材持冷嘲热讽和聪慧的态度。虔敬的爱好同样可以奏效，尤其是对于绝大多数传统的主题来说更是如此。

没有什么东西比基塔·卡勒尔(Ghitta Carell)的作品离阿维东的微妙意味更远一些了。她出生于匈牙利，专门拍摄墨索里尼时代社会名流的照片。但她拍摄的肖像作品现在看起来与阿维东的作品一样怪诞，而且远比塞希尔·贝顿(Cecil Beaton)同时期受超现实主义影响的照片要超现实得多。通过将被摄者设在——见他 1927 年拍摄的艾迪施·

希特威尔(Edith Sitwell)和1936年拍摄的科克托(Cocteau)的照片——怪诞、奢靡的环境之中,贝顿将他们变成了过于明确的、不可信的模拟像。不过卡勒尔率真地期待其意大利将军、贵族以及演员显得平静,泰然自若,富有魅力,却正好暴露了他们的某种冷酷、准确的真相。摄影家的恭敬使得他们饶有意味;时间又使之无关宏旨,实在是太常人化了。

有些摄影家发挥着科学家的作用,有些则发挥着道德家的作用。这些科学家为世界编制目录,道德家们则倾全力于不容质疑的事实。摄影作为科学的一个例证就是奥古斯特·桑德尔(August Sander)于1911年开始的一项工程:一份德国人的摄影编目。乔治·格罗兹(George Grosz)的绘画通过漫画集魏玛公国形形色色社会类型的精神之大成。与之比较起来,桑德尔的"原型图片"(他是如此称呼它们的)暗指了一种伪科学的中立性,这种中立性与皈依过来的信徒们所主张的类型学科学有着异曲同工之妙,这些勃发于十九世纪的类型科学有颅相学、犯罪学、精神病学以及优生学等。与其说桑德尔出于其典型特征而选择一些个体,不如说他不无道理地认定照相机除了将面相揭示为社会面具之外别无它途。每一个被摄者都是其特定行业、阶层或职业的代表。他的所有主题都是具有代表性的,具有同等的代表性,代表着一种给定的社会现实——他们自己给定

的。

桑德尔的目光并不刻薄;它是随意和非判断的。将他1930年的照片《杂技演员》与戴安·阿尔布斯的杂技演员习作或者是莱斯特·莫德尔(Lisette Model)的暗娼角色的肖像作一番比较,我们就可以看到,人们面对桑德尔的照相机镜头与他们在莫德尔和阿尔布斯的照片中所做的一样,然而他们的目光却并不亲切,也不揭示什么。桑德尔并未寻求秘密。他只是在观察典型。社会并无玄奥可言。埃德沃德·麦布里奇(Eadweard Muybridge)1880年代的摄影习作设法消除人们对常见的东西(如马儿如何疾驰,人们如何移动等)的错觉,因为他将被摄主体的运动分解成一系列精确而且足够长的片段。和他一样,桑德尔也旨在通过分解的手法——分解为无数社会类型——来突显出社会秩序。看起来桑德尔的书《Antlitz der Zeit》(《我们时代的面貌》)出版了五年之后,纳粹党徒于1934年没收了尚未售出的那些剩余书籍,捣毁了印刷版,从而猝然间结束了他那项民族肖像的工程也就不足为奇了。(桑德尔在纳粹时代一直待在德国,转而从事风景摄影。)纳粹党徒指控桑德尔的事业反社会。对纳粹党徒来说,很可能反社会的东西无非就是他的观点,即认为摄影家不过是无动于衷的人口调查员,他的记录完成以后会使得所有的评价甚或判断变得多余。

和绝大多数具有记录倾向的照片不同(这些照片要么迷恋于穷人和新奇主题,因为它们极其上相,要么就是迷恋于达官显贵),桑德尔的社会样本非同寻常地、而且是有意

识地宽泛。他网罗了官僚和农夫,仆役和贵妇,工人和工厂主,士兵和吉普赛人,演员和办事员等等。但这种宽泛性并不排除阶级恩赐态度。桑德尔的折衷主义风格使他无法隐晦。有些摄影家随意、流畅、自然,另一些摄影家则天真和笨拙。为数众多的那些在白色平面背景前摆出姿势拍摄的照片乃是介于高档的登记相和老式的工作室肖像之间的一种混合物。桑德尔不自觉地将自己的风格调整到他正在拍摄的人的社会地位上。专业人员和富豪们一般都在室内拍摄,没有任何道具。他们自我表明身份。劳动者和被社会遗弃的人则往往在特定背景(通常是在室外)中拍摄,这种背景确定了他们的地位,也表明了他们的身份——仿佛很难想象他们能拥有通常由中上阶层所拥有的那种单独的特性。

在桑德尔的作品中,每个人都各得其所,没有谁迷茫、收缩,或者游离于中心。一个白痴与一个砌砖工人以完全相同的不带偏见手法拍摄出来,失去双腿的一战老兵和身着制服的健康士兵不相上下,怒视前方的共产主义学生俨然与笑容可掬的纳粹分子一般无二,工业巨头和歌剧演员莫不如此。“我既无意评判也无意描述这些人,”桑德尔如是说。不过一个人居然以为他只要声称自己在拍摄时没有评判自己的题材,那么他认为自己也就没有描述他们,这倒是非常有意思的。桑德尔与所有人的等同关系同时也就意味着与所有人都拉开了距离。他与其主题的共生性并非平淡天真(像卡勒尔那样),而是虚无主义的。不过尽管有着

阶级现实主义，它仍不失为摄影史上最真实的抽象作品之一。

很难想象一位美国人会去尝试像桑德尔那样综合分类的作法。美国肖像摄影杰作——像沃尔克·伊文思的《美国摄影》(1938年)和罗伯特·弗兰克的《美国人》(1959)——有意识地恣意妄为，同时又继续反映为劳苦大众、一无所有者、以及这个国家被遗忘的人作记录性拍摄的传统寓意。而在1935年由农业安全部主管罗伊·爱默森·斯特莱克(Roy Emerson Stryker)指导的本世纪最雄心勃勃的集成摄影工程主要着眼于“低薪阶层”。[①]这项设想为“我们的农村地区和农业问题的图片记录”(斯特莱克语)的农业安全部工程赤裸裸地进行宣传，斯特莱克对其手下耳提面命，让他们知道对自己的问题题材采取什么样的态度。这项工程的目的就是展示被摄者的价值。因而，它就含蓄地表明了其观点：中产阶级有必要相信穷人确实贫困，穷人也有尊严。试将农安部的照片与桑德尔的作品加以比较还是很有启发意义的。尽管桑德尔的照片中穷人不乏尊严，但它并非出于同情意识。他们拥有尊严是由于并置关系，因为他们被人以同样冷静的态度与其他人受到同样的对待。

---

① 尽管在斯特莱克1942年的回忆录中指出情况发生了变化，当时二次大战新风气的需要使得劳苦大众成为太悲观的主题。“我们必须同时拥有那些显得仿佛真的相信美国的男人、女人和儿童的照片。要找一些有点精神的人。在我们现在的作品中，太多将美国描绘成一所老人院，每个人都老得不能工作，营养不良得无法顾及眼下发生的事……我们尤其需要青年男女在工厂里工作，家庭主妇们忙碌于厨房或在庭院里摘花，需要更多显得心满意足的老夫老妻的照片。”

美国摄影罕有如此超然的状况。要进行使人联想起桑德尔作品的探讨，人们必须留心那些记录一个奄奄一息或替代了的美国的人们——例如亚当·克拉克·弗罗曼(Adam Clark Vroman)，他于 1895 至 1904 年间在亚利桑那和新墨西哥州拍摄印地安人。弗罗曼的那些漂亮的照片不追求表现性，不去颐指气使，也不感情用事。它们的基调与农安部的照片正好相反：它们不事煽情，不具独特性，也不唤起同情心。它们并不为印地安人大事宣传。桑德尔并不知道他正在拍摄一个即将消逝的世界。弗罗曼则知之甚详。他还知道他所记录的世界绝无回生之术了。

欧洲摄影在很大程度上受影像化(即贫困、异质和古老主题)、重要性(即富人和名人)以及美的观念所左右。摄影作品倾向于赞扬或瞄准中立性。美国人不大相信任何基本社会地位的永久性。这些着眼于“现实”及变化之不可避免的专家们更多地使得摄影具有偏袒性。拍摄照片不仅是为了表明什么东西值得尊崇，还在于揭示什么东西需要正视，令人痛惜——以及需要治理。美国摄影标志着与历史的一种更为概括更不稳定的联系，以及与地缘和社会现实的一种更有希望更富掠夺性的关系。

更有希望，是因为这一点可以从举世皆知的美国人利用摄影来唤起良知得到证明。本世纪初，列维·海因被任命为国家童工委员会的专职摄影师。他拍摄的那些劳作于棉

花场、甜菜地以及煤矿里的儿童的照片确实影响了立法者，使得童工为非法。新政时期，斯特莱克的农安部工程(斯特莱克是海因的学生)为华盛顿带来了有关移民劳工和佃农的消息，以便官僚们可以考虑如何帮助他们。然而，即使就其最具道德意义而言，记录性照片仍然是另一种意义上的专横产物。无论是汤姆森超然独立的旅行者报告，还是利斯或海因热情洋溢的丑闻报导，都反映出要占有相异现实的强烈要求。没有可以免于占用的现实，既没有丑恶可耻(应该加以纠正)的事物，也没有纯粹美(或者是可以由照相机制作得美)的事物。理想主义地说，摄影家可以使得两种现实同种同质，如同 1920 年对海因的一篇采访报导的标题所表明的那样，“艺术地对待劳工。”

摄影的掠夺性方面要点在于摄影与旅游的结合。其证据在美国比在任何地方都要出现得早。1869 年州际铁路的落成促进了西部的开发，随之而来的便是通过摄影出现的殖民。美洲印地安人的遭遇最为残忍。像弗罗曼那样谨慎、严肃的业余爱好者们自从内战之后一直在行动。他们是一支旅游大军的先头部队，这支旅游大军于该世纪末接踵而至，急不可待地要“大拍特拍”印地安人的生活。旅游者们闯入印地安人的腹地，拍摄圣物、祭祀舞蹈和场所，如果有必要还付钱给印地安人，让他们摆好姿势拍照，让他们修改自己的仪式以便提供更多的上相的素材。

然而，随着蜂拥而来的游客，发生变化的土著仪式与内地城市中由于有人拍照而改头换面的丑闻轶事相去并不太

远。就那些好事之徒所得到的结果而言，他们将所拍摄的对象作了太多的改变。事实上，拍摄某物变成了将其改头换面的例行程序。其危险在于一种象征性的变化——局限于对所摄主题作最为狭隘的解读。利斯 1880 年代末拍摄的典型纽约贫民区马尔伯利·本德后来被夷为平地。特奥多尔·罗斯福(Theodore Roosevelt)，然后是州长，一声令下，该区居民便迁了新居。而同样恶劣的其他贫民区则毫无改观。

摄影家既巧取豪夺又保存遗迹，既针砭时弊又树立典型。摄影表达了美国人对现实的欲求，对行动的喜好，其手段就是机器。“这一切都是由速度引起的，”哈特·克雷恩(Hart Crane)谈到(1923 年写到斯梯格利兹时)“瞬间的时刻被如此精确地捕捉下来，运动便无止境地从画面延伸下去：此刻变成了永恒。”面对着新建立的大陆上骇人的扩张和异化，人们摆弄起照相机，视其为占有所到之处的一种法宝。柯达公司在城城镇镇的入口处竖立起标牌，列举出何物可拍摄成照。国家公园也在特定地点建立起标牌，告之游客们应在此驻足拍照。

桑德尔在自己的国家里应付裕如。美国摄影家们奔波不止，对于那些怀疑他们的国家究竟能在超现实奇观方面有何表现的不敬谰言不屑一顾。作为身处自己地盘之内的道德家和寡廉鲜耻的江洋大盗，童稚和异邦人，他们要将正在消逝的东西留下一点什么来——而且往往是通过摄影而加速了它们的消亡。像桑德尔那样收取一个接一个的样

本,寻求一份理想的完整目录,其宗旨就是以为社会能够作为一个可理解的整体来展望。欧洲摄影家们则认为,社会有某种自然的稳定性。而自然在美国却往往备受猜疑,处于守势,发展的势头将其肢解得支离破碎。在美国,样本无不成为文物。

美国景观总是显得过于驳杂,浩大,神秘,难以捉摸,不合科学态度。“在事实面前他不知道,他无法言说,”亨利·詹姆斯在《美国景观》(1907)中写到:

> 而且他甚至不想知道或言说;事实本身在知解面前赫然耸现为简单的语句无法包容的巨大容量:仿佛音节太多,无法组成一个上口的单词。而相应的不上口单词,那不可知的答案,则高悬在美国浩瀚的天空,引人遐想,似乎是某种神奇咒语般的东西,属于未知的语言,正是在这一实用主义的大旗之下,他云游四方,打量端详,玄想联翩,并且尽最大努力享受人生。

美国人觉得自己国家的现实如此惊人,如此变动不居,将其以分类的、科学的方法加以对待将会是最为芜杂的妄想。你可以挖空心思迂回地接近它——将它分解为奇异的碎片,这些碎片在某种程度上可以举一反三地以一斑窥全豹。

美国摄影家们(像美国作家们一样)将某种不可言喻的东西置入国家的现实——某种可能以前从未见过的东西。杰克·克鲁阿克(Jack Kerouac)在介绍罗伯特·弗兰克的《美

国人》一书时如此开的头：

当日头火辣辣地照射在街头，自动电唱机或左近的葬礼上传来阵阵乐曲，那种对于美国的狂热情感就是罗伯特·弗兰克在这些了不起的照片中捕捉到的东西。这些照片是他乘坐一辆破旧的老爷车(在古根海姆协会供职时)穿行于整整四十八个州的公路上时拍摄到的，这些从未见之于胶片的摄影景观饱含机敏、神秘、才华、忧伤以及怪异秘密的意味……看过这些照片之后，你终于会发现原来很难说自动电唱机是否要比棺木更令人忧伤。

任何为美国制定目录的企图都难免不科学，只会是一种谵妄的对物主“咒语”般的胡言乱语。自动电唱机在这种胡言乱语中与棺木无差别可言。詹姆斯至少还设法作出牵强的判断，认为“这种事物尺度的特殊效果是全国唯一的一种与快乐不直接冲突的效果。”对克鲁阿克来说——对美国摄影的显学传统来说，流行的基调是忧伤。美国摄影家们不带任何偏见，随心所欲地环顾四周时奉为金科玉律的主张——呈现主题，冷静地将其记录下来——是一种对于逝者如斯的悲哀眼光。

摄影就逝者如斯所作陈述的实际功效有赖于稳步扩大神秘、死亡、无常的熟悉图象。有些老一辈的美国摄影家，如自称是“极端浪漫主义”代言人的克劳伦斯·约翰·拉夫林

(Clarence John Laughlin),唤起了更多传统的鬼魅。他于1930年代中期开始拍摄密西西比河下游衰败的种植园场屋,路易斯安纳沼泽区墓地上的墓碑,密尔沃基和芝加哥的维多利亚式室内装饰。但其手法却如同拉夫林1962年那幅《可口可乐之幽灵》一样,作用于并不依从常规反映过去的主题。除了怀旧的浪漫主义(无论极端与否),摄影还表现出对于此在的直接浪漫主义。在美国,摄影家不仅仅记录过去,他还虚构过去。正如伯伦奈斯·阿波特(Berenice Abbott)写的那样:"摄影家乃是当代人中的佼佼者,通过他的目光,此刻变成了过去。"

阿波特在巴黎向曼·雷学习多年,并对当时还鲜为人知的尤金·阿忒热(Eugene Atget)的作品做了发掘(和拯救)工作。1929年回到纽约后,阿波特着手记录这所城市。她在1939年出版的《改变纽约》这本摄影集的前言中解释道:"如果我从未离开美国,我可能从不会想到要去拍摄纽约。而一旦我重新看到它,我就知道这是我的国度,是我必须摄入照片中的东西。"阿波特的意图("我期望在它彻底改变之前将它记录下来")与阿忒热的初衷有异曲同工之妙。阿忒热1898至其1927年去世之间的那段时间里一直在孜孜不倦地悄悄记录着一个消逝着的小规模旧巴黎。不过,阿波特却在记录着某种更为奇异的东西:即不断取代旧事物的新生事物。三十年代的纽约与巴黎截然不同:"从加速膨胀的贪欲中没有什么自然艺术奇景那样的美和传统涌现出来。"阿波特的书名恰如其分,因为她所记录的往昔并非是

简单地录下十多年来美国经验的自我毁灭性质的目录，在此经验中，即便是最近的过去也不断地被消耗殆尽，荡涤无踪，天物暴殄，弃如敝屣，被人廉价交易。越来越少的美国人拥有那些含有古意盎然情趣的物件，诸如老式家具、祖父母辈的坛坛罐罐——那些使用过的、由于世世代代的人手触摸而留下温情的物件，里尔克(Rilke)在《兑诺的哀歌》中作为人类景观之根本而加以讴歌的物件。我们所拥有的却是我们的纸品魔影，我们的晶体管化的景观。一个轻如鸿毛的便携式博物馆。

摄影，它将过去转变为可消费品，是一条捷径。任何摄影集都是对历史的一种超现实主义综合剪辑和超现实主义压缩的尝试。正如科特·施威特斯(Kurt Schwitters)，前不久还有布鲁斯·柯奈尔(Bruce Conner)和艾德·金霍尔兹(Ed Kienholz)用废料制作了光亮的物体、生动的场面和环境艺术一样，我们现在也用自己的废墟制造着历史。一些德行操守，与民主社会恰相吻合的市民型操守，被附加在日常生活当中。真正的现代主义并非节制苦行，而是一种垃圾狼藉的殷实富足——是对惠特曼式崇高梦想心存不轨的效颦。在摄影家和波普艺术家的影响下，像罗伯特·文杜里(Robert Venturi)这样的建筑师师从拉斯·维加斯，并发现时代广场在不走样地步圣马可广场的后尘；由于其自由的赠品，在欧洲城市的美和龌龊中不可能拥有的美好生活的

赠品，雷乃尔·班汉姆(Rayner Banham)赞美洛杉矶的“即时性建筑和即时性城市图景”——颂扬由一个其意识建立于、专事于废弃物和破烂货之上的社会所奉献出来的释放物(liberation)。美国，那个超现实主义的国度，充斥着现成品。我们的破烂货已经成为了艺术。我们的破烂货已经成为了历史。

照片当然是人工制品。但它们的感染力就在于，它们在一个杂乱无章地塞满照相遗物的世界里仿佛也拥有现成品情状——是世界的非计划性切片。因此，它们同时利用了艺术的威望和现实的魔力。它们是想象力的云彩和信息的弹丸。摄影已经成为丰富多彩的、挥霍浪费的、骚动不安的社会中典范的艺术——一件新型大众文化须臾不可缺少的工具。它于南北战争之后在此形成，只是在二次世界大战之后才征服欧洲，尽管早在1850年代它的价值就已经在富人们当中找到了立足点。据波德莱尔不无恶意地描述说，当时“我们龌龊的社会”被达盖尔(Daguerre)“传播对历史的憎恨的廉价方法”弄得自恋般神魂颠倒。

对历史的超现实主义把握不仅意味着一种表面的贪得无厌和鲁莽傲慢，还意味着一种潜在的忧郁。摄影术诞生伊始，即1830年代末，威廉·H. 福克斯·塔波特(William H. Fox Talbot)就注意到了照相机对记录“时间的伤害”所具有的特殊倾向。福克斯·塔波特所谈论的是发生在建筑物和纪念碑上的事情。对我们来说，更为有意味的磨蚀并非发生在石头上，而是发生在肌肤中。通过照片，我们以最

为本质、最为困扰的方式来追踪人们如何老化的现实。看着自己过去的照片，看着自己认识的人的旧照片或一个曝光颇多的公众人物的旧照片，首先就会感觉到：我(她，他)当时多么年轻啊。摄影乃是寿限之躯的档案录。当初的手指一动，足以在此时令一刻具有物是人非命运弄人之慨。照片表明人们如此确凿地存在那里，处于生命中的特定年龄；照片将人和事聚合在一起，转眼间却天各一方，面目全非，遵循各自的特定命运自行其是。罗曼·维西尼亚克(Romam Vishniac)1938 年在波兰犹太人居住区记录下了人们的日常生活。由于知道这些人马上都会消亡，记录中人们对照片的反应完全受到这一意识的影响。对这位孤独的漫步者来说，镶嵌在圆形玻璃后和贴在拉丁语国家墓地的墓碑上的那些制版照片中的面孔，仿佛包含着一种他们行将死亡的预兆。照片宣示着走向自己消亡的生命的清白无辜和脆弱。照片和死亡之间的这种联系萦绕在所有的人物照片上挥之不去。罗伯特·肖德马克(Robert Siodmak)的电影《礼拜天的度假人们》(1929)中那些属于工人阶级的柏林人在星期日的出游结束时总爱让人给自己拍照。他们一个接一个地走到巡游摄影师的黑匣子前——人人都咧开嘴，面带笑容，看起来忐忑不安，土里土气，目瞪口呆。照相机在特写镜头前徘徊不去，以便我们体味每张面孔的运动变化；然后我们就会看到这张面孔凝固在最后的表情上，在静止中成为不朽。随着电影的放映——顷刻间将现实变幻为过去，生命变幻为死亡，这些照片令人震惊。最令人不安

的影片《克里斯·马克的那道防波堤》(1963)讲述的是一个预见到自己死亡的人的故事,完全用静止的照片来叙述。

由于照片所展示的魅力在于它是死亡的一种提示,因此它也会引起伤感情绪。照片将过去转化为一件表达亲切问候的物品,以普泛化的情致来看待过去的时间,从而打乱道德上的差别,消除历史的判断。最近出的一本书将一群风马牛不相及的名流在婴儿或孩提时代的照片按字母顺序排列出来。斯大林和格特鲁德·斯泰因(Gertrude Stein)被安排在对页上,面朝前方,看起来同样严肃和可以抱起来;另一对安排在相对书页上的年轻人厄尔维斯·普里斯利(Elvis Presley)和普鲁斯特(Proust)长得竟然有点相象;并排安置的胡伯特·汉弗雷(Hubert Humphrey)(三岁)和阿尔多斯·哈克斯利(Aldous Huxley)(八岁)的共同点就是已经显示出长大成人之后因其成名的强有力夸张特点。以我们所知道的(广而言之,包括照片资料信息)这些孩童长大成人之后将会具有的特征来看,书中照片无不意味盎然,魅力十足。就这本书及同样的超现实主义反讽的尝试而言,质朴的快照或大多数传统的工作室肖像照给人印象最深:这类照片显得更加奇特,感人,更具预示性。

整理旧照片,为其找到新的本文,已经成为一门主要的书籍工业。一张照片不过是一个框架,随着时间的推移,其系留处也就松开了臂膀。它漂离到一个模糊抽象的历史概念之中,任人进行各种各样的解读(或与其他照片相配)。一张照片也可以理解为一个引语,因而一本影集也就像一

本引语集。日益常见的那种将照片汇集成册的作法就是将照片本身与引语相配起来。

有这么一个例子:鲍勃·阿德尔曼(Bob Adelman)的《回乡》(1972),那是一本全国最贫困的地方阿拉巴马县乡村的肖像集,1960 年代花了五年多时间拍成。阿德尔曼的书展示了对于为失意者存照持续的偏好。全书从《让我们为名人喝彩》着眼,而其要点却恰恰在于,所有的被摄者都不是名人,只不过被人忘却了罢了。但沃尔克·伊文思的照片却伴有詹姆斯·阿吉(James Agee)撰写的优美散文(偶尔写得有点过),其目的不外乎加深读者对佃农生活的移情理解。没有人敢于对阿德尔曼的主题另置一辞。(这是所谓开明的同情心特有的作法,即知会他对他的书完全没有看法——也就是说,毫无偏见,对其主题作无移情价值的看待。)《回乡》可以看作奥古斯特·桑德尔工程的一个缩微的县级范围的翻版:为人们汇编一本客观的照相记录。但这些样本却会说话,这就使得这些毫不矫揉造作的照片具有了独处情况下不具有的份量。与语言相结合,他们的照片刻划出了维尔柯克斯县人作为被迫捍卫或展示他们的土地的人的特点;暗示这些生命在确切的意义上是一系列的情状和姿态。

还有一个例子:麦克尔·莱西(Michael Lesy)的《威斯康辛死亡之旅》(1973 年)。该书在照片的支持下也勾勒了一幅乡村郡县的肖像——不过时间是在过去,介于 1890 至 1910 年之间,正是严重的经济衰退和萧条时期,杰克逊县

就是从那几十年的现成品基础上重建起来的。这里头包括该县首席商业摄影师查尔斯·凡·赛克(Charles Van Schaick)拍摄的照片选集,他的约三千张玻璃底片保存在威斯康辛州史协会;还有出自不同阶段的引语,主要是当地报纸和精神病院的记录,以及关于中西部的小说。这些引语与照片无关,但以一种误撞误中和直觉的方式与其牵连起来,就像约翰·凯奇(John Cage)作的词曲与默斯·库宁汉(Merce Cunningham)早已设计好的舞蹈动作在表演时搭配那样。

《回乡》中拍摄的人们就是我们在书本正面所读到的那些宣言的作者。白人和黑人,穷人和富人都在讲述,表达对比鲜明的观点(尤其是在关于阶级和种族问题上的观点)。然而鉴于阿德尔曼的照片与那些观点大相径庭,莱西所收集的文本却都在讲述相同的事情:即数量惊人的世纪之交美国人乐于将自己吊死在谷仓中,将自己的孩子扔进水井里,割断配偶的喉咙,在主干道上脱得一丝不挂,将邻居的粮食付之一炬,以及诸如此类的其他一些多半会使他们入狱或疯人院的行为。假如有人认为是越南和过去十来年国内的所有那些动乱和龌龊使得美国成为一个希望黯淡的国家,莱西就会争辩说,美梦早在上个世纪末就已经破灭了——并非发生在非人的城市中,而是发生在农业社区里;举国上下一片疯狂,而且失控很长时间了。当然,《威斯康辛死亡之旅》并不确切地证明任何东西。它的历史性争辩的力量之所在就在于拼贴的力量。对凡·赛克的那些令人不

安、因时间的剥蚀而显得漂亮的照片来说，莱西本来可以用同一时段的其他文本来与之相配——如情书，日记等——，从而给人以另外一种或许是不那么绝望的印象。他的书掀起了时髦的厌世辩难，而且完全像历史一样反复无常。

许多美国作者，其中最醒目的是舍伍德·安德森，同样辩论性地写过与莱西的书所涉时间大致相同的小镇生活的惨状。不过尽管像《威斯康辛死亡之旅》之类的照相作品比起许多长短篇小说来解说得要少，但它们现在服人更众，因为它们具有文献的权威性。由于照片——还有引文——是作为现实的片段而记录下来，因而显得比扩展了的文学叙述更可信。唯一似乎令越来越多读者感到可信的散文并非像阿吉那样的人写出来的美文，而是原始的记录——编辑或未经编辑地录进磁带里的谈话；准文学性文献的片段或完整本文(法庭记录、信件、日记、精神病病历，等等)；自我否定般杂乱无章、往往像偏执狂式的第一人称报告。在美国有一种对任何仿佛是文学性东西的恶意怀疑，更别提年轻人当中越来越不愿阅读，甚至外国电影的小标题和唱片套上的拷贝文字也不愿看的风气了。这也部分地解释了对于文字较少的书籍和照片的新喜好。(当然，摄影本身也反映了原始的、自我诋毁的、即席的、无原则的——“反照相的”——观点的威望。)

“作家所认识的男男女女都变成了怪物，”安德森在《温斯勃格，俄亥俄》(1919)的开场白中这样说。该书的标题原来打算定为《怪物之书》。他接下来说：“这些怪物并非全都

可怖。有些令人忍俊不禁,有些庶可称之为美了……”超现实主义乃是将怪物普泛化,然后在其中发掘细微差别(以及魅力)的艺术。没有什么活动比摄影更具备以超现实方式看待事物的条件。其结果就是我们看待所有的照片都用超现实主义的眼光了。人们在市镇和州里的历史社团的顶楼和案卷中大肆搜掠旧照片。即便是更加模糊不清或被人遗忘的照片也被重新翻了出来。摄影集堆叠得越来越高——度量失落的过去(由此来度量摄影的进步),测量现在的气温。照片装点了即时的历史,即时的社会学,即时的参与和分享。不过这些包装现实的新形式还有着某种奇妙的镇痛性。向现代文化的基本批评承诺一种新的和激动人心优势的超现实主义战略已经转向一种宽容的反讽,它使所有证据民主化,使分散的证据与历史等同起来。超现实主义只能作出反应式的判断,只能从历史中抽取出奇闻轶事的积淀,抽取出笑料,抽取出一段死亡之旅。

喜好引语(以及喜好将不调和引语并置)是一种超现实主义的喜好。因此,沃尔特·本雅明——他的超现实主义敏感是有史以来最意味深长的——是一位引语的狂热收集者。汉娜·阿连德(Hannah Arendt)在她描述本雅明的那篇权威的论文中谈到,“没有什么比他从不离身的那本黑色封面的小笔记本更具有他三十年代特色的了。他在那本小册子中不厌其烦地以引语的形式记录了日常生活和阅读以

'珍珠'和'珊瑚'的形式网罗住他。他偶尔会大声朗读,将它们四处炫耀,俨如从选择的和珍贵的收藏中得来的条目一般。"尽管收集引语可以被认为只不过是令人啼笑皆非的拟态——无害的收集,可以这么说——这也不能用来指本雅明非难、或并未钻研真实事物。因为正是本雅明的说服力使得现实本身吸引了——而且维护了——一度被人忽略的、必然会毁灭的收集者的帮助。在一个迈向变为巨大发掘物之途的世界中,收集者成了一个潜心从事抢救工作的人。由于现代历史的进程已经耗尽了传统的元气,毁坏了珍宝一度安身立命的栖身之所,收集者现在可以问心无愧地四处发掘精选物和更多的象征性碎片了。

历史在继续加速变化,过去本身已经成为最超现实的主题,使之可能——如本雅明所说——从消逝的东西中看到一种新的美。摄影家们从一开始就不仅为自己设定了记录消逝的世界这一任务,同时还如此投入到加快其消逝的事情中去。(早在 1842 年,那位法国建筑财富的不屈不挠的改进者维奥耶－勒－杜克(Viollet－le－Duc)就在开始修复圣母院之前下令拍摄了一系列这座大教堂的达格雷照片。)"更新旧世界,"本雅明写道,"这就是收集者受到驱遣去寻求新事物时的最深切愿望。"但旧的世界不可能被更新——肯定不能被引语来加以更新;而这也正是摄影事业徒唤奈何的吉诃德式的一面。

本雅明的理想值得一提,因为他是最早、最重要的摄影批评家——尽管(而且由于)他对于摄影的考虑存在着内在

矛盾,这些考虑从他的超现实主义敏感导致的挑战到他的马克思主义者/布莱希特式法则——同时还因为本雅明自己的理想化方案读起来仿如摄影家活动的升华了的翻版。这一方案就是一部文学性批评集,其中完全是引语,因而有可能缺乏任何足以表现移情的东西。一种对移情的抵制,一种对信息传播的鄙夷,一种对意在言外的倡导——这些就是大多数专业摄影家都认可的战略。一部摄影史揭示了津津于本专业容量的鱼与熊掌之争的悠久传统:撷取任何一枝都会有颠覆多年所生信仰之树的嫌疑,这一信仰即认为所有主题都合理且有意义。而本雅明的理想却是一种过分挑剔的折磨人的主意。他意在让缄默的过去用自己的嗓音说话,连同它自己那些纠缠不清的问题,成为——当它在摄影中被普泛化之后——历史的积累性否定式创造(就在将其保存起来的行为中),成为一个新的、与现实并行的创造物,它使得历史在一经被人了解了它的悲欢、它的无助之后,即刻变得亲近,它赋予过去的特性以无限的嘲讽,它将现实转化为过去,将过去转化为现实。

和收集者一样,摄影家受到一种热情的激励,这种热情即便是表现为热爱现实时,也还是与一种过去的感觉相联系。但当具有历史意识的传统艺术试图将过去整理排列,区分革新与倒退、中心与边缘、恰当与不恰当或纯属有趣时,摄影家的努力——同收集者的一样——就毫无系统性,事实上是反系统性的了。摄影家对某个主题的热情与其内涵或价值根本无关,与主题因其而得以分类的东西毫无关

系。那毕竟是对该主题存在的一种肯定;是对其权利(一个面部表情,一组物体的安排之权利)的肯定,这与收集者关于独特性的标准等同;是对其特质——无论什么使其独特的东西——的肯定。专业摄影家那独具慧眼的热切目光不仅抗拒着传统的分类和价值判断,同时还有意识地设法向其挑战,瓦解它们。由于这个原因,它对于主题的选择就比通常所声称的要少许多碰运气的成分。

从原则上看,摄影从超现实主义角度出发,对主题采取了坚定的平均主义态度。(万物皆"真。")事实上,它已经——就像主流超现实主义审美趣味一样——表明了一种根深蒂固的对垃圾、不堪入目之物、弃置物、剥落的表皮、怪诞的东西、拙劣的文艺作品等等的喜好。因此,阿忒热专注于边缘美,诸如粗制滥造的车辆,华而不实或怪七怪八的橱窗展示,商店招牌和骑术表演那俗艳的艺术,装修造作的圆柱门廊,奇形怪状的门环和熟铁栅栏,颓垣断壁的外墙上粉饰的拉毛水泥等等。摄影家——以及照片的消费者——紧步拾破烂者的后尘,这是波德莱尔最热衷于在现代诗歌中表现的角色:

> 这所大城市丢弃的一切,它所丧失的一切,它所鄙视的一切,它踩在脚下的一切,他都纳入记录并收集起来……他清理出许多东西进行精明的挑选;他聚敛工业女神双颚中将要成为有用或令人满意之物的废弃物品,如同守财奴呵护着一堆财宝。

黑黝黝的工厂厂房，遍布广告牌的大道在照相机的眼里与教堂和田园景色同样美丽。现代审美趣味认为它们更美。回首往事，正是布勒东和其他超现实主义者们发现旧货店可以作为前卫审美趣味的圣殿，并将逛跳蚤市场提升为审美朝圣的时尚。超现实主义者的敏锐目光导向了从别人认为丑陋或不感兴趣的东西中寻求美和恰当——古玩，质朴或平凡的物品，城市废墟。

由于用引语的方式制作虚构散文、绘画、电影——想想博尔赫斯(Borges)、基塔、戈达尔——是一种超现实主义趣味的特例，因此，将照片挂在曾经是悬挂复制绘画的传统位置的起居室和卧室的墙壁上，这一日益普遍的作法标志着超现实主义趣味的广泛传播。因为照片本身就满足了许多超现实主义认可的标准，是一些无处不在、价钱便宜、令人生厌的东西。绘画要委托绘制或购买；照片则可以找到(从影集或抽屉里)，剪下来(从报纸和杂志上)，或轻而易举地自己拍摄。而且照片这类东西不仅可以以绘画不可能做到的方式大量增多，而且在某种意义上不会遭到美学上的毁坏。列奥纳多那幅在米兰的《最后的晚餐》现在看起来就大不如前，简直是显得可怕。而照片即便是弄坏了，褪了色，沾染了污渍，碎裂了，发了黄，却仍然看起来不错。(在这方面，以及其他方面，与摄影确实相似的艺术当属建筑了。建筑艺术品随着时间的推移也会具有同样坚韧的久而弥美的性质。许多建筑物，不仅仅是帕台农神殿，很可能作为颓垣

断壁还显得更好看一些。)

照片的真实也就是照片中看到的世界的真实。照片将十八世纪饱学之士发现的废墟之美扩展为一种真正大众化的审美趣味。它还将那种美扩展成浪漫主义的废墟,像拉夫林拍摄的那些老朽不堪的迷人形式,延伸到现代主义的废墟——现实本身。摄影家半推半就地投身到将现实变为古玩的事业当中去,而照片本身就是即刻的古董。照片与那种典型的浪漫主义建筑风格相辅相成,衬托了那种人造的废墟:这废墟的制作是为了深化一种景观的历史特色,为了使得自然具有启发性——使人联想起过去。

照片的偶然性证明,万物皆会消亡。照相证据的任意性表明,现实意味深长地不可分类。现实就统摄在一系列偶然性的框架之中——这是一种永远诱人、极为生动透彻地处理世界的还原方法。要展示与现实的那种既喜气洋洋又居高临下的关系,那正是超现实主义的振兴要点,摄影家坚持万物都真实的观点也意味着真实并不足够。通过宣称对现实根本不满意,超现实主义表明了一种疏离的姿态。这种姿态在世界上那些强权政治、工业化、而且照相机普及的地区已经成为一种普遍的态度。为什么现实会被认为不尽人意、单调乏味、过于秩序井然、理性得非常肤浅呢? 在过去,不满现实表明了对另一个世界的渴望。而在现代社会,不满现实却是由渴望以再现这一个世界的方式强有力地、而且是耿耿于怀地表现出来。似乎只要以看待物品的方式看待现实——由照片将其固定下来——现实就会真

实，那也就是，超现实。

摄影不可避免地将一种居高临下的意识强加给了现实。从“在那外面”，世界来到了照片“里面”。我们的头脑正在变得像约瑟夫·柯奈尔的魔匣，他在里头塞满了格格不入的小物件，这些小物件出自他压根儿没去过的法兰西。或者是像一个旧电影剧照的储藏盒，柯奈尔积聚了大量的同样超现实主义精神的这类典型：就像收集演员的纪念品作为美的拥有方式一样，这些东西也是原始电影经验的乡愁式纪念物。但剧照与电影的关系从本质上误入了歧途。引用电影与引用书籍可不一样。由于看书的时间长短取决于读者，看电影的时间则由电影制作人所设定，而且对于形象的接受也只能由编辑允许的那样或快或慢。因此，剧照允许人在一个时刻上停留无论多久，这与电影的形式是相冲突的。电影作为一系列照片，它将一个生命或一个社会凝固为许多时刻，这又与他们的形式相抵牾，它们应是一个过程，一段流逝的时间。拍摄下来的世界与现实世界之关系和剧照于电影的关系有着同样的、基本的不准确之处。生活并非辉煌的细节、闪亮的一刹那和永远凝固。照片则是如此。

照片的魅力，它们吸引我们的地方就在于，有时而且同时为我们提供了一种与世界的鉴赏式的关系，以及一种对世界全盘接受的关系。因为这种与世界的鉴赏式的关系通过现代主义者的演绎来反抗传统美学的规范，深刻地影响着审美趣味中矫揉造作标准的提升。尽管有些作为个体的

照片有那么一点重要艺术作品的穿透力和可爱的严肃性，照片的激增终究还是低品味的一个明证。摄影的超灵活眼光谄媚观众，制造一种虚假的普遍感，一种靠不住的对经验的把握。超现实主义者渴望成为文化激进分子，甚至革命者，但他们往往达不到他们可能、而且应该的成为马克思主义者的良好愿望。不过超现实主义美学也嘲弄过甚，无法与二十世纪最富有魅力的现代主义形式和谐共存。马克思指责哲学只是试图了解世界，而不是改造世界。活动于超现实主义感受词语之内的摄影家则提出甚至试图了解世界也属虚无，我们只要收集世界就可以了。

幻象英雄主义

还没有谁通过照片来发现过丑。但有很多人通过照片发现了美。除了用照相机来记录或纪念社会仪式的情况之外,能够打动人们,使人们拿起照相机拍照的就是美的东西。(福克斯·塔波特 1841 年以其名义注册专利的那张照片是吉普塞类型:取自《卡洛斯》,美。)没有人会声称:"真丑哇! 我得为它拍张照。"即使有人真这么说,也不过是意味着:"我发现那个丑东西……挺美的。"

人们往往会在瞥见什么美的东西之后遗憾地说没能给它拍张照。与其说世界已成为美的标准,还不如说照相机在美化其拍摄的世界中扮演了极为成功的角色。讲究家庭摆设的主人很可能会取出那儿的照片,向来访者炫耀它是多么了不起。我们学会了从照片上看待自己,学会认为自己有魅力,确切地说,是学会了判断自己会上相。照片创造美,而且——在一代又一代的拍摄过程中——将美消耗殆尽。例如某些自然的壮景几乎已经遗留给了业余照相爱好者们作不倦的尝试了。胸中影像饱和的人很可能会觉得日

落土里土气，如今它们看起来，啊，太像照片了。

很多人要拍照时会忐忑不安：并非因为像未开化的人那样害怕受到伤害，而是因为害怕照相机的不认可。人们想要得到理想化的影像：一张自己看起来最棒的照片。当照片显示的不是比其真实情况更有吸引力的影像时，他们会拒绝接受。但很少有人会足够幸运地“上相”——也就是说，在照片中比在真实生活中看起来要好一些（哪怕是没有化妆，没有闪光灯润色）。人们总是赞扬照片公正、诚实，这表明大多数照片，当然，并不坦诚。1840 年代中期，福克斯·塔波特的正副片照相制版术开始取代达格雷照相（首批行之有效的照相制版术）之后十来年，一位德国摄影家发明了底片修描技术。他处理的同一张肖像的两个版本——一张修描过，另一张没有修描——轰动了 1855 年巴黎举行的万国博览会（第二届博览会，第一次摄影展参与）上的观众。照相机会说谎的消息使得人们愿意拍照的欲望更为流行。

作假的后果对于摄影来说就比对绘画要求得更多，因为照片那平面的、通常是长方形的影像使得绘画绝不可能达到的要求成为可能。一幅虚假的绘画（它的属性就是虚假）篡改了艺术史。一张虚假的照片（修描过或篡改过，或其标题是假的）则篡改现实。摄影史可以被概括为两项截然不同的规则的斗争史：美化，它来自优美艺术，还有就是实话实说，它不仅由非价值限定真实的标准这一来自科学的遗产来加以衡量，还要受到一种讲述真理的道德理想，一种来自十九世纪文学模式和当时那种新型独立新闻业的职

业标准的衡量。和后浪漫主义者及记者一样，摄影家被人要求揭露伪善，反对愚昧。这项任务对绘画来说太耗时日太不方便而无法领受，无论有多少十九世纪画家们与米勒(Millet)观点相同，相信“美即真实。”敏锐的观察家注意到，照片传达的真实有某种暴露的意味，哪怕制作者当初并无意打探。在《七面山墙的房屋》(1851)中，豪松(Hawthorne)让年轻的摄影家霍尔格雷夫(Holgrave)评论那幅达格雷制版肖像，“我们称赞它只因它描绘最表面的东西，而它事实上道出了一个秘密的真理。还没有哪一位画家曾经勇于尝试，哪怕他可以探索一番。”

不必非得在什么样的形象值得考虑的问题上作出艰难的选择(画家就要选择了)，因为照相机可以快速地记录下任何东西，摄影家使得观看进入了一种新的程序：似乎观看本身在足够的热情和专心致志的追求下，就真的能够调和对真实的要求和发现现实之美的需要。作为一度由于忠实地表现现实的能力，以及起初由于其基本的精确性而遭到藐视的稀罕物，照相机终于极大地提高了外观价值的目的。那是照相机所记录下来的外观。照片不是简单地表现现实——自然主义地表现。它正是由于现实精确地对应照片而受到审阅和评估。“在我看来，”文学自然主义的先驱理论家左拉(Zola)业余拍摄了十五年的照片之后于1901年宣布，“你只有拍摄过之后才能证明你真的看到了某物。”照片不是仅仅记录现实，它已经成为事物向我们显示的方式之标准，因此它改变现实的确切观念，改变现实主义的确切观

念。

最早的摄影家们言谈中仿佛照相机就是一部复制机器;仿佛是照相机在观看,尽管是人在操作照相机。摄影的发明作为一种缓解日益增多的信息和印象之负担的方式而受到欢迎。福克斯·塔波特在他的摄影书《自然之笔》(1844－1846)中谈到,1833 年他在意大利旅行(那已经成为像他那样继承了财富的英国人的必由之路),在科摩湖边写生时开始产生从事摄影的念头。在照相机暗罩——一种保护形象但不将其固定的装置——的帮助下写生,他说自己受到影响去思考"照相机镜头投射到纸上的自然画幅之无与伦比的美",以及想知道"是否可能使这些自然形象自己让人持久地牢记。"照相机作为一种新的记载方式向福克斯·塔波特作了自我介绍,它的魅力恰恰就在于它是非个人的——因为它记录的是"自然的"形象;也就是说,一种"由于光的单独作用,不借助来自艺术家之笔的任何帮助"而产生的形象。

摄影家被看作是敏锐但置身事外的观察家——是书记员,而不是诗人。但正如人们很快就发现没有谁就同一事物拍出同样的照片,那种认为照相机提供的是非个人的、客观形象的假设就向如下事实让步了,即照片不仅是那一事物,同时还是个体所看到的事物的明证,不仅仅是一个记

录,同时还是对世界的一种评判①。现在越来越清楚,根本就没有一种简单的、单一的(由照相机所记录、支持的)叫做观看的活动,而只有"照相式的观看",这两者都是人们进行观看的新方式,也是人们加以演绎的新活动。

有一位法国人 1841 年就已经在携带达格雷照相机漫游太平洋了,那也是第一卷《达格雷漫游:视景与艺术杰作因地球而更为卓越》一书在巴黎出版之年。1850 年代是摄影的东方风格的伟大时期:马克西姆·杜·坎普(Maxime Du Camp)与福楼拜(Flaubert)于 1894 至 1851 年间进行了中东壮游。他将摄影活动集中在阿布辛贝尔的巨像和巴尔贝克神庙等景点,而不是放在农民的日常生活上。然而,身挎照相机的旅行者们很快就超出了著名景点和艺术作品的范围,涉及了更大范围的主题。摄影的观看意味着在人们司空见惯、不以为奇的事物中发现美的颖悟力。摄影家们被认为应不止于仅仅看到世界的本来面貌,包括已经被公认为奇观的东西。他们要通过新的视觉决心创造兴趣。

---

① 鼓吹摄影对于非个人观看的限制当然仍大有人在。超现实主义者普遍认为摄影在超越纯粹个人表达方面正在解放:布勒东开始其 1920 年论马克斯·恩斯特(Max Ernst)的文章时称无意识写作的尝试是"一种思想的真实拍摄",照相机被看作是"盲目的装置",它在"模仿外表"方面的优越性已经"给予了旧的表现方式,在绘画和诗歌中,以致命的一击。"而在相对的美学阵营中,包豪斯的理论家们采取了一种不无相同之处的观点,将摄影看作设计的一个分枝,就像建筑一样——有创造性,但无个人性,不受那些诸如绘画性的表面、人手的触摸感之类无价值东西的羁绊。莫霍利-纳吉在他的《绘画,摄影,电影》(1925)一书中赞扬照相机给人以"视觉的卫生",它终将"消除那种图绘和想象的联合格局……这种格局是由那些个大画家们强加在我们的想象力之上的。"

照相机发明以来，世界上出现了一种独特的英雄主义：幻象的英雄主义。摄影术开创了一种新的非职业性活动模式——允许每个人都展示某种独特的、投入的感受力。摄影家们告别故土，启程去猎取文化、阶级和科学的收获物，寻找震撼人心的形象。通过这种积极的、遥遥在望的、评价性的、无偿的幻觉方式，他们要网罗世界，不计病痛和困苦的代价。艾尔弗雷德·斯梯格利兹骄傲地报告说，他在1893年2月22日的一场暴风雪中足足站了三个小时，“等待适当的时机”来拍摄他那张著名的照片《第五大道，冬季》。适当的时机就是你能以新的方式来观看事物(尤其是所有人都已经见到过的东西)。这一要求成为大众想象力中摄影家的标志。到1920年代，摄影家已经成为现代的英雄，就像飞行员和人类学家一样——并不是非得出家不可。大众媒介的读者被请来与“我们的摄影家”同游“发现之旅”，参观类似于“天外天”、“显微镜下的世界”、“常见之美”、“设计之美”、可以“在大街上发现的”图景等等新的领域。日常生活神化了只有照相机才能揭示的那种美——眼睛根本看不见或不可能辨别的物理现实的一隅；或者是开阔的景观，像从飞机上观看到的那样——这些才是摄影家要征服的主要目标。有那么一段时间，近景似乎成了摄影家观看的最独到方式。摄影家们发现，只要他们更仔细地处理现实，有意味的形式就会出现。在1840年代初，那位多才多艺、足智多谋的福克斯·塔波特不仅借用绘画的样式——肖像、室内景、市镇景观、风景等——来构思摄影，还将

照相机镜头对准海贝、蝴蝶翅膀(借助太阳望远镜加以放大),对准他书房中的两排书那么大的部分。不过他的主题还是辨别得出是贝壳、蝴蝶翅膀、书籍等。当常规的观看方式受到进一步冲击——客体从环境中分离出来,将其抽象地加以表现,关于何物为美的新规范就粉墨登场了。美的事物变成了眼睛不可能(或没有)看见的事物:那些只有照相机提供的破裂的、游离出来的梦幻物。

1915 年,保罗·斯特兰(Paul Strand)拍了一张名为《碗钵形成的抽象图案》的照片。1917 年,斯特兰转而拍摄机械设计形式的近景,而且在整个二十年代都拍摄近景的自然习作。这种新的过程——其全盛期介于 1920 至 1935 年间——似乎允诺了一种无限的视觉愉悦性。它在家居物件、裸照(很可能人们会认为这一类主题实际上已被绘画探索殆尽了)、微观自然方面都产生了同样惊人的效果。摄影似乎已经找好了自己要扮演的辉煌角色,要作为艺术与科学之间的桥梁。画家们受到告诫要学习莫霍利 - 纳吉的《从材料到建筑》一书中缩微照片和空间观念的美。这本书 1928 年由包豪斯出版,后来翻译成英文,名为《新想象力》。也就在同一年,首批最畅销摄影书籍中的一本问世。那本书由艾尔博特·伦吉尔 - 帕西(Albert Renger - Patzsch)所著,名为《Die Welt ist schön(世界是美好的)》。这本书共有一百张照片,大多数为特写,题材范围包括从芋头叶到陶工的双手。绘画从不作出如此无耻的保证,要去证明世界是美的。

抽象的眼睛——斯特兰,以及爱德华·韦斯顿(Edward Weston)还有麦诺尔·怀特(Minor White)在两次世界大战中的一些作品表现得尤其鲜明——似乎只有在现代主义画家和雕塑家作出了那些发现之后才成为可能。斯特兰和韦斯顿,这两人都承认他们的观看方式与康定斯基和布朗库西有相似之处,很可能受到立体主义风格的硬边形式对斯梯格利兹松软形象的反应的牵引。然而同样确实的是,这种影响转向了他方。1909 年,斯梯格利兹在他的《摄影作品》杂志中点明了摄影对绘画的不可否认的影响,尽管他只是引用了印象主义者——他们的"模糊限定"风格启发了他自己的观念。① 莫霍利 - 纳吉在《新想象力》中正确地指出,"摄影的技术和精神直接或间接地影响了立体主义。"但就画家和摄影家相互影响、相互掠夺的形式而言,自 1850 年代以降,他们的步骤却基本上相反。画家建树,摄影家揭发。也就是说,一张照片的主题鉴别总是左右着我们对它的印象——而这在绘画中则并非舍此不行。韦斯顿 1931 年拍摄的《菜叶》看起来就像一堆垂下的布;那么就需要一

① 摄影加诸印象主义者们的大规模影响已经是艺术史上的老生常谈了,像斯梯格利兹那样说确实不算夸大其词,即"印象主义画家们追随一种严格摄影性的构图风格。"照相机将现实阐释为照片中高度分化的光和影,随意或武断的形象处理;摄影家们对于怎样使用空间,尤其是背景空间,明白易懂漠不关心——这些都是触动印象主义画家们灵感的主要东西,启发他们对于适当的光影方面的专业性科学兴趣,启发他们在平面透视和新鲜的角度方面以及画面的边线切割开来的分散形式方面的实验。("他们用片断和碎片来描绘生活,"斯梯格利兹 1909 年谈到。)一个历史性的细节:1847 年 4 月的首届印象主义画展就在纳达尔(Nadar)那间位于巴黎卡普辛大街上的摄影工作室中进行。

个标题来标明它。这样,形象就在两方面证明自己。形式很好看,它是(真令人惊奇!)卷心菜叶的形式。如果是一堆布匹的话,那就不会这么美了。我们已经从优美艺术知道了美。因此,风格的形式质量——绘画的中心要素——在摄影中至多属于第二重要,而照片是关于什么的往往是首要的。设定摄影的所有功能的论断,即每张照片都是一个世界,意味着我们只有在知道了这个世界是什么之后,我们才会明白该如何对这张照片作出反应(如果形象很隐讳:即距离太近或太远的话)。看起来像一个光秃的头冠的东西——哈罗德·艾德格顿(Harold Edgerton)1936 年拍摄的著名照片——在我们看清是溅出的牛奶时,就会变得有意思得多。

摄影被人们普遍地认为是了解事物的工具。托里奥(Thoreau)说:"你看到多少,你才能说多少。"他想当然地认为,视觉在诸感官中具有优越地位。然而几代人之后,托里奥的名言被保罗·斯特兰引用来赞扬摄影时,却回响着不同的意义。照相机并不是简单地使得通过观看而理解得更多成为可能(通过缩微照片和远距离探测)。它们还改变了观看本身,促进了为看而看的观念。托里奥仍然生活在一个复合感觉的世界之中,尽管在这个世界中观察已开始要求具有道义地位。他谈论的观看尚未与其他感觉分离开来,他谈论的是情境中的观看(他称这种情境为自然),也就是说,一种与他认为值得观看的某种预设的东西联系在一起的观看。而斯特兰引用托里奥时,他对感觉中枢却采取了

另一种态度:对感觉的教学式培养磨炼,对于什么东西值得理解的独立观念。这种态度激活了艺术中的所有现代主义运动。

这一态度最具影响力的版本要到绘画中去寻找。摄影从一开始就对其毫不留情地加以侵蚀而且兴致勃勃地加以剽取,并且还与其在热病般的竞争中共荣共存。按一般的说法,摄影所从事的就是篡夺画家的任务,提供精确地模仿现实的形象的任务。为此"画家应深表谢意,"韦斯顿坚持说,就像许多摄影家在此之前和从那以后所表达的那样,将这种篡夺看成是事实上的解放。通过接管迄当时为止一直由绘画垄断的现实主义描绘任务,摄影解放了绘画,使之能够从事其伟大的现代主义使命——抽象化分离。但摄影对绘画的冲击并不那么轮廓清晰。因为,正如摄影刚刚进入舞台,绘画已经自动地开始了从现实主义表现退缩的漫长历程——透纳(Turner)出生于 1775 年,塔波特生于 1800 年,摄影如此迅速并凯歌高奏地占领了的领域很可能本来无论如何都会减少的。(十九世纪绘画严格再现性成就的不稳定性在肖像的式微中表现得最为清晰。肖像越来越涉及绘画本身,而不是被画者——最后终于不再引起最雄心勃勃的画家的兴趣,最近的明显例外是弗朗西斯·培根和沃霍尔,他们大肆借用了摄影意象。)

在标准的叙述中遗漏掉的摄影和绘画关系中的另一个方面就是,摄影所获取的新领域的战线立即就开始扩张,因为有些摄影家拒绝被拘囿于装点那些画家们无法与其进行

对抗的极端现实主义荣光。因此，在两个著名的摄影术发明者当中，达格雷从不打算超出自然主义画家的表现范围，而福克斯·塔波特立刻就抓住了照相机分离那些肉眼常常把握不住、而且绘画从未记录过的形式的能力。摄影家们逐步加入了追求更抽象形象的行列，假装满腹顾虑，使人联想起现代主义画家们将模仿斥为不过是图绘而已的态度。你也可称之为绘画的报复。许多专业摄影家声称要做些与记录现实完全不同的事情。这是再清楚不过的线索，证明绘画对摄影有着巨大的反作用影响力。但无论摄影家们在多大程度上对于为感知而运用感知的固有价值观以及(相对的)一个多世纪以来支配了前卫绘画主题的非重要性持同样的态度，他们采取的这些态度也不可能复制绘画的那些观念。因为摄影在本质上绝不可能完全超越题材，而绘画却可以。摄影也绝不可能超越视觉本身，而这种超越在某种程度上却是现代主义绘画的终极目标。

与摄影最贴切相关的现代主义观念形式并不在绘画当中——即便当时(摄影将其征服或解放之时)也不在，现在当然更是如此了。超级现实主义是照相写实主义的一种再生形式，它不满足于简单地模仿照片，而是旨在表明绘画可以获得更为逼真的视幻觉。除了超级写实主义这种边缘现象之外，绘画仍大受一种怀疑情绪的支配，即杜尚所说的纯粹视网膜性的怀疑。摄影的诸多客观因素——在“紧张的观看当中”训练我们(莫霍利－纳吉语)的各种因素——似乎在现代诗歌中比在现代绘画中更接近一些。与绘画越来

越概念化的同时，诗歌（自阿波利奈尔、艾略特、庞德，以及威廉·卡洛斯·威廉姆斯以来）越来越关心视觉因素了。（威廉姆斯宣称“真实在于对象。”）诗歌的具体性和诗歌语言自律性的约定与摄影纯粹观看自律性的约定并行不悖。二者都含有不连续性、断离形式和补偿性统一体的意味：按照主观性专横的、往往是武断的要求，将事物从其情境中分离出来（用新的方式观看它们），将它们简略地撮合在一起。

大多数人拍照时只不过是加工接受过的美的观念。而雄心勃勃的专业人士则通常会认为他们在向这些观念挑战。在韦斯顿这样的英雄主义现代派人士看来，摄影家的探索高人一等，具有预言性，起破坏作用，属于展示性的。摄影家们声称要演示布莱克式的廓清感官的功课，“向人揭示他们生活于其间的生动世界，”如韦斯顿描述自己的工作时所言，“向人们表明，他们视而不见的眼睛错过了怎样的东西。”

尽管韦斯顿（和斯特兰一样）声称对于摄影是否是一种艺术的问题满不在乎，但他对摄影的要求仍然包括了所有那些关于摄影家就是艺术家的假定。本世纪第二个十年时，某些摄影家自负地挪用了一种前卫艺术的语言：在照相机的武装下，他们与顺从的情感进行着激烈的搏斗，手忙脚乱地响应庞德**使它新颖**的号召。摄影，而不是“软绵绵的，要死不活的绘画，”韦斯顿以强有力的倨傲态度说，装备齐

整“要闯入现代精神之中。”1930 至 1932 年间韦斯顿的日记或《每日书》充斥着热情奔放的变革即将来临的预言和摄影家们正在实施的重要视觉震撼的宣言。“陈腐的理想四面楚歌,明确坚定的摄影观念正在成为、而且将会日益成为生活革命的一支世界性力量。”

韦斯顿关于摄影家抗争的见解与 D.H. 劳伦斯 1920 年代宣扬的尽人皆知的许多英雄主义活力论主题不谋而合:肯定感官生活,大肆攻击布尔乔亚性观念的虚伪性,在精神使命的帮助下对伪善自我中心进行辩护,吁求与自然结合的男子气。(韦斯顿称摄影为“一种自我发展的方法,一种发现和确证自己全部基本要素之表现形式——与自然那源泉的方式。”)但当劳伦斯试图重建感官鉴别力的整体性时,摄影家——即便是似乎具有让人联想起劳伦斯的激情的摄影家——却必须坚持一种感官的超卓性:视觉。而且,与劳伦斯所维护的恰好相反,摄影观看的习惯——将现实看作是一系列潜在的照片——制造了与自然的疏离感,而不是与之结合。

摄影的观看,当人们检验其主张时,主要表现的还是一种分离的观看,一种主观的习惯,它受到照相机和人的眼睛聚焦和判断各部分关系的方式之间的客观差异的强化。这些差异被公众在摄影术产生的早期强调得很过分。一旦开始从摄影的角度去考虑问题,人们就不再谈论摄影畸变,像人们所说的那样。(现在,就像小威廉·伊文思所指出的那样,他们事实上在追求那种畸变。)因此,摄影的硕果长存的

成就之一就是它将生物转变为事物，将事物转变为生物。韦斯顿 1929 至 1930 年间拍摄的胡椒在色情意味方面是他的裸女照片也望尘莫及的。裸体和胡椒都是为玩形式而拍摄——但那个人体典型地表现为向自身弯曲，四肢全都裁剪掉了，人体在正常光线和焦距允许范围内表现得尽可能模糊，因而减弱了肉感，加强了躯体形式的抽象性；胡椒看上去是近景，但却是全景，表面非常光亮或加过油似的，其结果就是发现了显然是中性形式的色情暗示，强化了外表的可触知性。

正是工业和科学照片中的形式美眩惑了包豪斯设计家们。事实上，照相机没有记录几个比冶金学家和结晶学家拍摄的形象在形式上更有趣的东西。然而，包豪斯对摄影的介入并未生效。如今没有人认为摄影所揭示的美是由科学的显微摄影所集中体现的。在摄影的主要的传统美当中，美需要人类决策的特征：即这一点将造就一张好的照片，而好的照片又会造就某些评论。它证明，揭示抽水马桶的优雅形式，这是韦斯顿 1925 年在墨西哥拍摄的系列照片的主题，要比透露一片雪花或一块煤矿化石的诗意含量重要得多。

对韦斯顿来说，美本身是颠覆性的——就像一些人对他炫耀的裸体感到愤慨时似乎证实了的那样。（事实上，正是韦斯顿——安德列·科特兹(André Kertesz)和比尔·勃兰特步其后尘——使得人体照片令人尊重。）如今，摄影家们更可能会强调其揭示的普通人性。尽管摄影家们仍未停止

寻找美，摄影却已不再想在美的庇护下创造一个心理的突破。像韦斯顿和卡蒂耶－布莱松那样一些将摄影理解为全新的观看方式的(确切，聪颖，甚至是科学的)雄心勃勃的现代主义者们受到了下一代摄影家，如罗伯特·弗兰克的质疑。这些摄影家希望具有非窥探、而是民主化的摄影眼光；他们声称并不设定观看的标准。韦斯顿关于“摄影打开了眼障，开创了一个新的世界景象”的断言似乎是典型的本世纪头三十年里所有艺术中含氧量过足的现代主义希望——也是自放弃信仰以来的希望。尽管照相机确实引发了一场心理革命，但很难说那就是韦斯顿所相象的那种积极的、浪漫主义的革命。

在摄影确实剥掉了传统观看方式的干燥外皮的同时，它却制造了另外一种习惯性观看方式：既紧张又冷漠，既牵挂在心又超然独立；醉心于无价值的琐碎细节，纠缠在相互冲突的东西之中。但摄影的观看必须不断地由新的震撼力来更新，无论是在主题还是在技术上，以便给人以突破平庸想象力的印象。因为在摄影家革命的挑战下，观看倾向于适应摄影，二十年代的斯特兰，二十年代末三十年代初的韦斯顿等人的前卫观念很快就被同化了。他们对植物、贝类、枝叶、时日消萎的树木、海藻、浮木、剥蚀的岩石、鹈鹕的翅膀、瘤节盘虬的柏树根、关节粗大的工人的手等等的研究习作，已经成为一种单纯摄影观看方式的陈词滥调。一度需要独具慧眼才能看到的东西，如今任何人都看得出来了。在照片的引导下，人人都可以辨别得出曾属纯粹书卷气的

风雅之作的人体地理:例如拍摄怀孕的妇女,使其躯体看起来俨如山丘,而使山丘看起来就像怀孕的妇女躯体。

日益增长的熟悉程度并不能解释为什么某些传统的美消耗殆尽,而另外一些却能保留下来。这种损耗既有道义上的也有知觉上的原因。斯特兰和韦斯顿很难想象这些美的观念怎么会变得如此陈腐,然而一旦有人坚持——像韦斯顿那样——认为一个如此乏味的美的理想为完美无缺时,它就不可避免了。据韦斯顿看来,鉴于画家总是"试图通过自我欺骗的方式来美化自然",摄影家就"证明了自然提供了无以数计的完美'构图',——无处不在的秩序感。"在现代主义者审美纯粹主义好斗杂谈的背后,存在着一种令人惊异的对自然的慨然接纳态度。对韦斯顿这样一个毕生在卡梅尔附近的加利福尼亚海岸边、1920 年代的沃尔登度过其摄影生涯的人来说,发现美和秩序要相对容易一些。而对阿隆·希斯坎(Aaron Siskind)这样一位比斯特兰晚一辈的摄影家,一位以拍摄建筑照片和市井民情风俗照而开始自己摄影生涯的纽约人来说,问题就在于创造秩序了。"我在拍摄时,"希斯坎写到,"我希望那是一个全新的对象,完整自足,其基本情势就是秩序。"对卡蒂耶－布莱松而言,拍照就是"发现世界的结构——揭示形式的纯粹愉悦感,"显示"在这一片浑沌之中尚有秩序存在。"(没有甜言蜜语似乎无从谈论完美。)不过展示世界之完美是一个过于伤感、过于非历史的审美观念,不能支持摄影。韦斯顿比斯特兰涉足抽象表现、涉足形式感的发掘更深,难免其创造的作品

实体范围就比斯特兰更狭窄。因此韦斯顿从未对拍摄社会良心之类的照片动过心，而且除了 1923 至 1927 年间在墨西哥，其他时候他都避开了城市。斯特兰和卡蒂耶－布莱松一样，醉心于城市生活中废墟和毁坏情景的形象化表现。但尽管远离自然，斯特兰和卡蒂耶－布莱松（人们甚至还可以以沃尔克·伊文思为例）都仍然用挑剔的眼光来拍摄，四处辨识秩序感。

斯梯格利兹，斯特兰还有韦斯顿的观点——认为照片首先应该是美的（也就是说造型优美）——现在似乎淡化了，它太过于迟钝，不能反映无序的事实：即使是对于包豪斯关于摄影几乎是有害的观点背后对于科学和技术的乐观主义态度而言也是如此。韦斯顿创造的形象，无论多么令人赞叹，多么优美，对许多人来说已经变得不那么有意义，而那些，比如说，十九世纪中叶英国和法国早期摄影家们拍摄的照片，还有阿忒热拍的那些照片，却吸引了比以前更多的人。韦斯顿在他的《每日书》中称阿忒热为“并非好技师”的评判透彻地反映出韦斯顿观点的连贯性和他与现代审美趣味的距离。“晕影破坏了很多东西，色彩还原也不好，”韦斯顿写到。“他对主题有敏锐的直觉，但他记录得很差，——他的阐释不可原谅……人们会如此频繁地觉得他错过了真正的东西。”当代审美趣味责难韦斯顿与其对完美照片的献身精神，而不是阿忒热和其他摄影大师的平民化传统。有缺陷的技术之所以逐步受到青睐，正是因为它打破了自然和美的稳重平衡。自然比冥想的对象更多地成为

怀旧和愤慨的主题，正像审美趣味的距离所标明的那样，这种审美趣味将安塞尔·亚当斯(Ansel Adams)(韦斯顿最著名的弟子)那恢宏的风景照和包豪斯传统中最后一个摄影大文，安德雷亚斯·费宁格尔(Andreas Feininger)的《自然的解析》(1965)从流行的自然序列摄影形象中分离了出来。

回想起来，由于这些形式主义的理想美似乎与某种历史基调相联系，是一种对于摩登时代的乐观主义看法(新的感觉，新的纪元)，因而由韦斯顿和包豪斯流派所代表的纯粹摄影标准之式微就与最近几十年经历的道德败坏相伴相随。在现时的清醒历史情境中，人们从无时限美的形式主义观念中只能找到越来越少的感觉。更为黯淡、有时限的美的模式已经变得重要，激励人们对过去的摄影进行重估；而且由于对优美有一种明显的反感，最近的几代摄影家们更多的是乐于表现无序，乐于提取轶事的精华，多半是扰乱人心的东西，而不是分离一种终极再确证的“简化形式”(韦斯顿语)。但尽管有着让莽撞的、不装腔作势的、往往还是苛刻的摄影去揭露现实这样一些公开的目的，摄影还是在起美化作用。确实，摄影的最经得起考验的荣耀仍然在于它发掘美于卑微、空虚、衰朽之中的能力。最起码，真实招致同情。而那种同情就是——美。(例如，贫穷的美。)

韦斯顿有一张有口皆碑的照片，1925 年的《内尔的躯干》，拍的是他的一个爱之最切的儿子。这张照片似乎是由于题材的匀称、大胆的构思和精妙的光线而显得美——一种来自于技巧和审美趣味的美。雅各·利斯 1887 至 1890

年间用强烈闪光灯拍摄的照片则是由于主题、过渡阶段污脏邋遢的纽约贫民窟居民的力度，由于正确拍摄他们“错置”其中的环境和缺乏对基调价值的控制而产生的生硬对比而显得美——一种来自于业余性质和疏漏的美。摄影总是用这种双重的美学标准来进行评估。在绘画标准主张有意识的设计和消除非必要的东西的潜在评判下，摄影的观看所获得的显著成就直到相当晚近还被认为是以人数相对较少的摄影家的工作为代表。在这些人的反应和努力下，他们设法超越了照相机的机械特性，达到了艺术的标准。不过现在很清楚，在照相机的机械或自然使用和极富秩序的形式美之间没有内在冲突，没有哪一种照片中的美不能产生于现在：一张朴实无华的功能性快照可能会与最受推崇的艺术照片同样具有视觉意味，同样有说服力，同样美。这种形式标准的民主化与摄影的审美观念的民主化逻辑互补。美在传统上一直与一些样板性的模式联系在一起（古典希腊的代表性艺术只表现青年和完美的人体），摄影则将美揭示为无处不在。和装扮自己以利拍照的人一道，缺乏吸引力和怀才不遇的人都被赋予了美。

对摄影家们来说，粉饰世界的企图和撕开其面具的反努力之间最终没有什么差别——没有更大的美学优越性。甚至那些鄙夷修饰自己拍摄的肖像作品的摄影家们——这是自纳达尔以降对雄心勃勃的肖像摄影家的一种荣誉标志——也倾向于以某种方式保护被摄者免遭照相机过于揭露性的窥测的伤害。肖像摄影家们典型的努力之一，对确实

理想化的著名面孔(如嘉宝的面容)的职业性保护,是那种对“真实的”面容的搜寻,通常是在无名小辈、贫民、无社会保障者、老年人、神经错乱的人——在不在意照相机的侵犯(或无力反对)的人中间搜寻。斯特兰 1916 年拍摄的两幅城市受害者肖像,《盲女》和《男人》,是以特写形式拍摄的这种搜寻的首批作品。在德国大萧条的最恶劣年代里,赫尔玛·勒斯基(Helmar Lerski)制作了一整套沮丧面容的概要,1931 年以《*Köpfe des Alltags*(司空见惯的面容)》为题发表。勒斯基称之为“客观性习作”的那些花钱雇来的模特——放得过大的毛孔,皱纹,皮肤上的瑕疵暴露得一览无余——都是诸如从职业介绍所找来的失业雇工、乞丐、扫街工、小贩,还有洗衣妇等等。

照相机可以很宽厚;它也擅长于残忍。但据支配摄影审美趣味的超现实主义偏好来看,它的残忍只会创造另一种美。因此,当现代摄影立足于照片中的东西比现实生活中的东西要美这一事实的基础之上时,一些追逐时尚的摄影家也被吸引去拍摄不上相的东西也就不足为奇了。阿维东的时尚照片,这些照片恭维居多,和他拍摄的《拒绝阿谀的人》——例如,阿维东 1972 年为他垂死的父亲拍摄的那些优美,无情的肖像——之间就有一种完美的互补性。肖像绘画的传统功能,将对象美化和理想化,仍然是日常摄影和商业摄影的目的,但在作为艺术的摄影中它就有大得多的局限性了。一般来说,荣誉都归于科德利亚们了。

作为某种反对传统美的载体,摄影已经极大地扩大了

我们关于什么是审美愉悦的观念。有的时候，这种反应是以真实的名义出现。有的时候则是以诡辩或更冠冕堂皇的谰言的名义出现：因此，时尚照片得以在十多年的时间里在方方面面形成一种爆发性态势，它表明的是超现实主义明白无误的影响。（“美将会令人笑掉大牙，”布勒东写到，“要么它就根本不存在。”）即便是最狂热的摄影新闻报导也受到同时满足两种期待的压力，即来自我们大部分超现实主义地观看照片的方式的压力，以及相信有些照片会给予我们关于世界的真实和重要信息所产生的压力。W·尤金·史密斯（W. Eugene Smith）1960 年代末在日本水俣县的小渔村拍摄了一些照片，那些村民们都残废了，而且正缓慢地死于汞中毒。这些照片感动了我们，因为它们记录了一种激起我们愤慨的遭遇——而且拉开了我们的距离，因为它们是绝妙的呐喊照片，符合美的超现实主义标准。史密斯拍摄的在母亲膝上挣扎的垂死青年的照片是一张献给灾祸中的牺牲者们的 Pietà[①]，阿尔托德（Artaud）引述其为现代表演艺术的真正主题。确实，那一系列照片都可以是阿尔托德的**残酷的剧场**中的形象。

由于每一张照片都不过是一个片断，那么它的道德和情感分量就取决于它被放置于何处。照片随着它置身于其中被人观看的情境而发生变化：因此史密斯的水俣县照片在联系单上，在画廊里，在政治游行中，在摄影杂志，在一份

① 圣母哀痛地抱着基督尸体式的作品。——译注

普通的新闻杂志里，在一本书中，在起居室的墙上，都会显得不一样。这些情境中的每一种都会为照片提供一种不同的作用，但都不能确保它们的意义。正像维特根斯坦为语词所争论的那样，意义就是用途——每张照片也是如此。也正是在这一方面，所有照片的存在和增值都会导致意义概念本身的侵蚀，导致将真实本身划分到现代自由意识认为理所当然的相对真实之中去。

介入型的摄影家们以为，他们的工作可以传达某种恒定的意义，可以揭示真理。但部分地由于照片往往只是某种情境中的一个对象，这种意义就必然会逐渐流失；也就是说，将任何照片可能会具有的当下功能——尤其是政治功能——塑型的情境必然会被另外的情境，即这些功能已然减弱并逐渐不那么贴切的情境所接替。摄影的主要特征之一就是那种原始功能因其而得以更改的过程，最终被后起的功能所取代——最值得注意的是，任何照片都可能被同化到其中的艺术话语所取代。而有些本身就是形象的照片从一开始就把我们引向其他形象以及引向生活。玻利维亚当局 1967 年 10 月传送给世界通讯社的切·格瓦拉遗体的照片中，遗体躺在一副放置在马厩里的水泥槽顶上的担架上，周围站着一位玻利维亚上校，一位美国情报人员，几位新闻记者和士兵。这张照片不仅概括了当代拉丁美洲历史的痛苦现实，同时也像约翰·贝尔格(John Berger)所指出的那样，与曼特纳(Mantegna)的《基督之死》和伦勃朗(Rembrandt)的《杜普教授的解剖课》有着某种不经意的相似之

处。这张照片让人折服之处部分地来自它作为一件作品与上述绘画的共同之处。的确,那张照片令人难忘的程度表明其非政治化成为无时限形象的潜在可能性。

写得最好的论摄影的文章被道德家们——马克思主义者或准马克思主义者——附着在照片上,但却受到摄影不屈不挠地美化对象的方式的困扰。正如本雅明 1934 年在巴黎研究院发表的一篇法西斯主义研究的演讲中观察到的那样,照相机

> 现在如果不美化就无法拍摄一套房产或一个垃圾堆。更不用说一道水坝或一家电缆厂了:在这些东西的面前,摄影唯一能说的就是:'真美呀'……它成功地将赤贫本身,通过时髦的、技术上完美的处理方式,转换为一个欣赏的对象。

热爱摄影的道德家们往往希望文字仍然能够拯救图象。(这与那些为了将新闻摄影作品转变为艺术作品而采取不表明其原始解说词的情况下展示照片的做法的那些展览馆艺术主持人正好相反。)因此本雅明认为图片下的正确解说词可以"挽救其免遭媚俗之蹂躏并赋予它一种革命性的功能价值。"他敦促作家们开始拍照,以便指明道路。

关心世事的作家尚未开始端起照相机。不过他们往往应召,或自愿去研究摄影所证明的真理——如詹姆斯·阿吉在他为沃尔克·伊文思的《让我们为名人欢呼》撰写的文章,

或者像约翰·博格在他论去世的切·格瓦拉的摄影作品的论文中所做的那样,这篇论文实际上是一篇扩展开来了的解说词,是一篇试图确立照片中的政治和道德含义的论文,而博格觉得这些照片过于审美化地迎合观众,过于图解性地暗示。戈达尔和高林的短片《致简的信》(1972)无异于一幅照片的对应解说词——对简·芳达(Jane Fonda)访问北越时拍摄的一张照片的尖锐辛辣的批评。(这部电影也是关于如何解读照片,如何辨别照片的构图、角度、焦距的非自然特性的范本。)照片表现的是芳达带着痛苦和同情的表情倾听一位不明身份的越南人描述美国狂轰滥炸的劫掠情景。它在法国图片杂志《快报》上发表时,在某种意义上表明的却正是与提供者北越人的相反的含义。而比这张照片是怎样被新的环境改变了的问题更为重要的却是,它对于北越人所具有的革命性功能价值是如何被《快报》提供的解说词所破坏的。“这张照片与所有照片一样,”戈达尔和高林指出:“客观上是无言的。它通过写在下面的文本的嘴来讲述。”事实上,文字确实胜于图片。解说词的确会凌驾于我们所看到的证据之上;但任何解说词都不可能永远限定或固定一幅图片的含义。

道德家们现在对摄影的要求就是要它做到摄影从来就无法做到的事——说话。解说词是迷失的嗓音。人们要求它为真理而讲述。但即便是绝对精确的解说词也只不过是对它所联系着的照片的转述,而且必然是限定性的转述。解说词笼套太容易左右滑落了。它无法使任何一张照片

(或一套照片)要支持的争论或道德抗辩免遭所有照片都含有的普泛意义的损害,也无法使它免遭心照不宣地存在于所有拍照行为——和收集照片的行为——中的占有欲,以及所有照片都不可避免地倡议的与主题的审美关系的限制。即便是那些令人痛心地诉说着某个特定历史时刻的照片,也在一种永恒的外貌下给予我们占有其主题的共鸣:那就是美。切·格瓦拉的照片终究是……美的,照片中的男人也是如此。水娱县的人们也很美。1943 年在华沙的一次大逮捕中拍摄的那位犹太小男孩也是如此,他高举双手,由于恐惧而表情严肃——伯格曼的《假面》中那位沉默寡言的女主角将这种表情作为悲剧本质的一件照片纪念物带进了精神病院去进一步反思。

在一个消费社会中,哪怕是摄影家们最善意和解说恰当的作品也导致美的发现。刘易斯·海因(Lewis Hine)那些世纪之交美国作坊和矿坑里受人剥削的儿童照片中优美的构图和高雅的观察能力很容易超越主题的相关性。世界上更为富裕地区的那些生活有保障的居民们——大多数照片就是在这些地区受到接纳和消费——主要是通过照相机来了解世界的苦难:照片可以而且确实令人沮丧。但是摄影的审美化倾向是这样的,传播沮丧的媒介以抵消这种审美倾向而告终。照相机缩微经验,将历史转换为观赏场面。就其创造同情而言,照片同时也割裂同情,拉开了情感的距离。摄影的现实主义制造了一种关于现实的混乱,它既是道德上的止痛剂(长远来说),同时也是感官刺激剂(无论从

长远还是短期来看都是如此)。因而,它洁净了我们的眼睛。这是人人都在谈论的新观点。

无论以摄影的名义发表了一些什么道德宣言,其主要影响还是要将世界改变为百货商店或没有墙的博物馆,每个题材都要在其中贬值为一件消费品,催化为审美欣赏的一个项目。人们通过照相机成为现实的消费者或旅行者——或者是实在性,这是法国摄影杂志推荐的名字,因为现实被认为是复性的、迷人的和供人攫取的。使异样、遥远的东西贴近,使熟悉、家常的东西奇异起来,照片使得世事万物都有可能成为欣赏对象。对于那些并不仅止于宣扬自己执迷的东西的摄影家来说,扣人心弦的时刻和美的题材随处可见。最为异质的主题因而由人本主义意识形态提供的想象性的一致性统一在一起。所以,据一位批评家说,保罗·斯特兰生命中最后一个阶段里——他当时从抽象眼光的光辉发现转向摄影的世界汇编任务——所拍照片的伟大之处就在于,"他拍摄的人物,无论是纽约包华利街的乞丐,墨西哥的佣工,新英格兰的农夫,意大利的农民,法国的工匠,布列塔尼或赫布里底群岛的渔民,埃及农民,村里的痴汉还是伟大的毕加索,都受到同样的英雄主义特质——人性——的影响。"这种人性究竟是什么?它就是当事物被作为照片看待时共有的特性。

拍照的冲动大体上是一种不分彼此的冲动,因为摄影

的实践现在被认为与世事万物都可通过照相机而变得有意思的观念相一致。但是这种有意思的特性与表现人性的特性一样,是一个空虚的特性。风靡世界的摄影追求,连同其无休无歇的记录现实的产品一道,泯灭了所有事物的差别。摄影在报导时与它在揭示美的形式时还原得一样多。通过揭示人类的客观属性,事物的人性,摄影将现实转换为一场同义反复。卡蒂耶－布莱松到中国去时,他展示的是中国有人,而这些人是中国人。

人们常常祈求照片作为理解和宽容的后援。在人文主义的行话中,摄影的最高使命是向人解说人。可是照片并不解说什么;它只认可。当罗伯特·弗兰克宣称"要制作权威性的当代文件,视觉效果应当使解说无效"时,他却是诚实的。如果说照片是启示的话,则这种启示既若隐若现又神秘。"照片是关于秘密的秘密,"诚如阿尔布斯观察到的那样。"它告诉你越多,你知道得越少。"尽管有给予理解力的幻觉,通过照片来观看真正指望的其实是一种渴望占有世界的关系,它滋养了审美意识,助长了情感的独立。

一张照片的力量就在于它持续向所有的审阅瞬间开放,这些瞬间会被流逝的时间迅速取代。这种时间的凝冻——每张照片的目空一切的、感人肺腑的静态平衡——产生了新的、包容性更强的美的准则。不过那些可以表现在一个独立的时刻中的真实,无论怎样有意义或重要,都与理解的需要只有一种非常狭窄的关系。与人文主义者为摄影作的宣言所暗示的相反,照相机将现实转化为某种美的东

西的能力来自其作为一种传达真理的方式这样一种相对的弱点。人文主义之所以成为了雄心勃勃的专业摄影家中的支配性意识形态——取代了形式主义者为自己追求美所作的辩护——原因就在于它掩盖了支撑摄影业的关于真实和美的混乱状况。

摄影的福音

和其他那些稳步扩展的事业一样，摄影也激励着其主要的从业人员觉得有必要一再地解释他们正在从事什么，以及它为什么有价值。摄影受到广泛攻击的年代(考虑到绘画，它可被认为忤逆犯上；考虑到人，则它可被认为是掠夺)并不很长。绘画当然没有在 1893 年寿终正寝，像一位法国画家仓促预言的那样；说三道四的人很快就不再指责摄影为卑躬屈膝地复制了；而且到了 1854 年，一位伟大的画家，德拉克洛瓦，大度地宣布，他是多么为这一可敬的发明出现得如此之晚而感到遗憾。如今，没有什么比现实的摄影轮回更可接受的事了，它被作为一项日常的行为、高雅艺术的一个分支而受人欢迎。然而，摄影的某些东西仍然使得一些一流的专业人士采取守势并且忠告不断：事实上每一位重要的摄影家直到今天还在写出宣言和经典，陈述摄影的道德和美学使命。摄影家们对于他们拥有什么样的知识和从事什么样的艺术作出了大相径庭的说明。

拍摄照片所需要的那种令人困窘的无拘无束，甚至在获取拍摄结果的漫不经意许可时不可避免的稳定，都暗示了一种与知觉的非常脆弱的关系。没有人会质疑摄影极大地增进了视觉认识的主张，因为——通过或近或远地体味——它极大地扩展了可见的范围。但是任何未经加工的想象范围之内的主题通过一张照片而进一步被人认识的方式，或者说为了拍摄到一张好的照片，人们需要对正在拍摄的对象了解多少的程度，人们对这些问题却没有统一的看法。拍照被人从两个截然不同的方面来理解：或者是作为一种清醒的、确切的认识和有意识的理解活动，或者是作为一种前理智的、直觉的相遇方式。因此，纳达尔提起他那些可敬的、意味深长的朋友的照片，如波德莱尔、多尔(Doré)、米什莱(Michelet)、雨果(Hugo)、伯辽兹(Berlioz)、内尔瓦尔(Nerval)、高蒂耶(Gautier)、桑德(Sand)、德拉克洛瓦以及其他著名的朋友的照片时说，“我拍得最好的肖像是我最熟悉的人的肖像，”而阿维东却观察到，他拍的大多数好的肖像是初次见面为其拍照才认识的人的肖像。

在本世纪里，老一辈的摄影家将摄影描述为一种关注的英雄式努力，一种苦行式的修行，一种对要求摄影家穿越许多未知事物的世界的神秘感受。在麦诺尔·怀特看来，“摄影家创作时的精神状态是一片空白……在寻找画面时……摄影家将自己投入到触入眼帘的任何事物中去，将自己等同于一切事物，以便更好地理解和感受它。”卡蒂耶－

布莱松将自己比喻为一个禅宗的弓箭手，他必须变成靶子，以便能够射中它："在那之前和之后都要思考，"他说，"绝对不要在拍照时思考。"思考被认为会蒙蔽摄影家透明的意识，而且会侵犯拍摄对象的自主性。下定决心要证明照片可以——当它们是成功的照片时，而且往往也是成功的——超越表面情状，许多严肃的摄影家就将摄影变成一种智力嘲讽。摄影被推举为一种不知而知的形式：一种智取世界的方式，而不是与之正面冲突。

但即使是雄心勃勃的专业人士，贬低思维的时候——怀疑智力是摄影辩护中经常复出的主题——他们也还是希望断言这种随意的形象化需要是多么精确严密。"一张照片并非一次偶发事件——它是一种观念，"安塞尔·亚当斯坚持说。"对摄影的'机枪扫射式'处理方法——人们指望用这种方式总会冲出一张好底片——对严肃的效果是致命的。"要想拍出一张好照片，寻求达到一般的要求，人们必须已经看到了它。也就是说，该形象必须在底片曝光之前或当时的那一刻就已经存在于摄影家的脑海里了。证明摄影的合理性就在绝大部分程度上排除了承认漫无目标的方法，尤其是富有经验的人在使用这种方法时，会产生完全令人满意的结果。但尽管他们不大情愿说出来，大多数摄影家总是——理由很充分——近乎迷信地相信会有走运的意外。

这个秘密近来变得越来越公开了。随着为摄影辩护进入了当下和回顾阶段，对于大功告成的摄影所设定的活跃、

老练的精神状态的主张存在着越来越大的分歧。摄影家当中的反智力宣言这一现代主义艺术思维的老生常谈,已经为严肃摄影向对于自身能量的不可知论研究这一现代主义艺术实践的老生常谈倾斜铺平了道路。作为知识的摄影正在被作为——摄影的摄影所替代。出于对权威性理想表现的断然反对,最有影响的年轻美国摄影家们拒绝任何预见形象的奢望,设想自己的作品只是表明事物被拍摄下来之后显得多么不同。

认识的主张摇摆之处,也正是创造力的主张开始处理松弛部分之处。仿佛是为了反驳许多很好的图片都被摄影家们弄得缺乏任何严肃的或有趣的意图这一说法,摄影辩护的主要论题之一总是坚持说,摄影首先是瞄准一种气质,其次才是关注机械。这就是保罗·罗森费尔德在迄今为止写得最好的赞扬摄影的《纽约港》论斯梯格利兹的一章中陈述得极为雄辩的主题。通过"非机械性地"——罗森费尔德这样说——使用"他的机器",斯梯格利兹表明了照相机不仅"给予他表达自己的机会",同时还给予了形象以"比手绘"更为宽泛和"更为优雅的"表现范围。同样地,韦斯顿一再地坚持摄影是一种自我表现的绝妙机会,远比绘画提供的条件优越得多。对摄影来说,与绘画抗衡意味着乞灵于原创性来作为评价摄影家工作的重要标准,因而原创性也就被等同于一种独特的、有说服力的感受力的标志。存在的东西"就是以新的方式说出某种东西的照片,"哈里·卡拉汉(Harry Callahan)写到,"不是为差异而差异,而是由于该

个体不一样而且该个体自己表达了自己。”对安塞尔·亚当斯来说,“一张伟大的照片”必须是“对于一个人最深切地感受到的被拍摄对象的完整表现,因而也是一个人对于完整的生活所感受到的东西的真实表现。”

在被认为是“真实表现”的摄影和被认为(像更普遍认为的那样)是忠实记录的摄影之间有着一种差异,这已经很明显了。尽管大多数关于摄影使命的描述都试图掩饰这种差异,但它还是赤裸裸地包含在摄影家们用来使自己所干的事情招人眼目而各执一词的论调当中。就像要求自我表现的现代形式通常做的那样,摄影也概括了彻底反对自我和世界的两种传统方式。摄影被看作个体化了的“我”的一种敏锐的表现形式,失去家园的个体自我迷失在一个使人不知所措的世界之中——通过迅速的视觉汇编的方式来把握现实。也有人将摄影看作是以能够超然地与现实发生关系的方式——越过碍事的、蛮横的自我的主张——在现实世界中(仍然经验为令人无所措手足、异化的世界)寻找栖身之所的一种途径。然而,在摄影乃是自我表现的一种优越手段的抗辩,和摄影乃是让自我听任现实摆弄的一种优越手段的赞扬之间未必会有多大的分歧。二者都假设摄影会提供一种独特的揭示系统:它向我们展示的是我们以前从来未曾看见过的现实。

摄影的这种展示特性通常以现实主义的论战名义为自我判断标准。从福克斯·塔波特关于照相机制作“自然形象”的观点,到伯伦奈斯·阿波特斥责的“绘画性”摄影,再到

卡蒂耶－布莱松警告说“最可怕的事情就是人为地策划出来”,摄影家们相互矛盾的宣言大多数都集中在尊重事物本来面目的虔诚供状上。作为一种如此普遍地被认为纯粹写实的媒介,人们会认为摄影家本来大可不必继续像他们所做的那样,相互激励要执著于现实主义。但这种激励仍在继续着——这是另一个例证,摄影家们需要使他们通过它来欣赏世界的程序成为某种神秘和紧迫的东西。

像阿波特那样坚持认为现实主义是摄影的本质,并不会像它可能表现的那样建立起一种优越的特殊传统程序或标准;并不必然意味着照相文件(阿波特语)比绘画式照片好一些。① 摄影对现实主义的信奉可以容纳任何风格,处理任何主题。有的时候,它会将世界限定得更狭窄一些,限定为制作形象,这个形象类似于世界,并告诉我们关于世界的事情。要理解得更宽泛一些的话,在重复影响了绘画一个多世纪的对纯粹相似的怀疑的过程中,照相现实主义可以被——而且越来越多地——定义为并非“真实地”存在于那里的东西,而是我“真实地”理解的东西。当所有的现代艺术形式都声称自己与现实具有某种优越的关系时,这种断言在摄影方面就似乎尤其具有说服力了。然而摄影终究

① 当然,绘画性的原始意义是由十九世纪最著名的艺术摄影家之一,亨利·皮奇·罗宾逊(Henrry Peach Robinson)在他的《摄影中的绘画影响》(1869)一书中,宣扬得家喻户晓的一个积极用语。“他的体系就是阿谀一切,”阿波特(Abbott)在她 1951 年写的一本宣言中说,“摄影处在十字路口。”在将纳达尔、布拉迪(Brady)、阿忒热和海因赞扬为照相文件的大师的同时,阿波特鄙薄斯梯格利兹是罗宾逊的后嗣,是一所“超级绘画学校”的创建人,“主观意识”再一次在这所学校中“飞扬跋扈”。

不比绘画更能免除对于任何与现实的直向关系的最典型的现代怀疑——无能为力想当然地认为世界已被观察过了。即便是阿波特也情不自禁地设想现实的本质会有变化：它需要选择性的、更敏锐的摄影眼光，现在比起以前来有着简直是多得多的这种敏锐眼光。“如今，我们正面对着人类所知的最大范围的现实，”她宣称，这就使得“摄影家要肩负起更大的责任。”

摄影的全部现实主义纲领所确切提示的就是相信现实被遮蔽了。由于被遮蔽，就应将某种东西揭示出来。无论照相机记录了什么，都是一种披露——要么是运动的难以察觉的、飞逝的片段，一种自然的视力无法穿透的秩序；要么就是一种“拔高了的现实”（莫霍利－纳吉的用语），或者只不过是观看的省略方式。斯梯格利兹所描述的他“耐心等待作出公正判断的一刻”同样假设现实具有的基本遮蔽性，就像罗伯特·弗兰克等待揭示失衡的一刻要抓住不设防的现实，他称之为“夹缝中的时刻。”

只是为了展示点什么，摄影眼光中的任何东西都是要表明它被遮蔽了。但摄影家没必要用奇异的或特别耸人听闻的主题来强调神秘感。多罗茜娅·朗格敦促她的同事们关注“熟悉的事物”时，那是理解到由敏感地使用照相机所表现的熟悉事物因此会变得神秘。摄影对现实主义的信奉并不将摄影限制在特定主题之内，认为某些主题比其他主题更真实；毋宁说，它展示了对于在每件艺术作品中发生着什么事的形式主义理解：用维克多·什克罗夫斯基（Viktor

Shklovsky)的话说,现实被弄得不熟悉了。人们强烈主张的是对所有主题的侵犯性关系。在机器的武装下,摄影家们要对现实进行强暴——现实被理解为像不真实的东西一样难对付,只是可以令人怀疑地把握。“这些照片对我来说具有一种真实性,而那些人则没有,”阿维东宣称。“正是通过照片我才认识了他们。”宣称摄影必须写实与在形象和现实之间打开一条更宽的缝隙并非水火不相容,照片所提供的神秘的获得性知识(以及美化了的现实)在其中擅自假设一种来自或者是贬值现实的优先异化。

正像摄影家们所描述的那样,拍照既是挪用对象化世界的无限制技术,也是自我个体不可避免地唯我论的表现。照片描述已经存在的现实,尽管只有照相机才能揭示它们。它们描绘一种个人气质,通过照相机对现实的处理来发现自己。对莫霍利-纳吉来说,摄影的本质就在于它有能力表现“一个客观的肖像:被拍摄的个体,这样,摄影的结果不会受主观倾向的妨碍。”对朗格来说,别人的每张肖像都是摄影家的“自画像”,而对麦诺尔·怀特来说——促进“通过照相机来发现自我”——风景照其实是真正的“内在风景。”这两种理想相映成趣。就摄影是(或应该是)关于世界的学问这一点而言,摄影家微不足道;但就摄影是大无畏的、探索的主体的工具而言,摄影家就是一切了。

莫霍利-纳吉要求摄影家们在照片中隐去自我。这一要求来自他对摄影是多么具启发性的欣赏:它保留并改进我们观察的能力,它带来“我们视力的心理转换。”(在 1936

年发表的一篇文章中，他说摄影创造或扩大了八种独特的多样性观看方式：抽象的，具象的，迅速的，缓慢的，强化的，深刻的，共时性的，以及扭曲的。）不过，隐去自己也是对摄影的相当不同的、反科学的处理方式背后的要求，例如罗伯特·弗兰克的格言中所表达的："照片中必须包含一个东西，那一刻的人性。"在这两种观点当中，摄影家都被推举为一种理想的观察家——对莫霍利－纳吉来说，是要带着一种研究者的独立性去观看；对弗兰克来说，"很简单，就像通过街上的人的眼睛"来观看。

作为理想的观察家，摄影家的任何一种观点中的吸引力——无论非个人（莫霍利－纳吉）还是友好（弗兰克）——就是，它含蓄地否认拍照在任何情况下是侵犯性行为。它可以如此描述这一事实就使得大多数专业摄影家极具守势。卡蒂耶－布莱松和阿维东是为数不多的几个诚实地（要说沮丧地也未尝不可）谈论到摄影家行为中的剥削性方面的人。摄影家们通常会觉得有义务为摄影的清白无辜辩护，声称掠夺成性的态度与一张好的照片是风马牛不相及的，希望在他们的论点上加上更为肯定的语汇。这种措辞当中一个更令人难忘的例子就是安塞尔·亚当斯将照相机描述为一件"爱与启示的工具"；亚当斯还敦促我们不要说我们"拍"了一张照片，而要经常说我们"制作"了一张照片。斯梯格利兹 1920 年代末观察云彩的习作——《等值》，也就是陈述他的内心情感——摄影家们坚持不懈地努力描绘拍摄照片的博爱特征，打消其掠夺成性的嫌疑的另一个更合

理的例证。才华横溢的摄影家们的所作所为当然不能简单地概括为掠夺成性,或者是简单地、而且是本质性地概括为博爱。摄影是自我和世界之间固有的暧昧联系的范例——它的现实主义意识形态描述,时而要求在涉及世界时隐去自我,时而又认可一种与颂扬自我的世界的侵犯性关系。这种联系的这个或那个方面一直都会被重新发现和受到拥护。

这两种理想——强暴现实和谦恭地对待现实——并存的一个重要结果就是对于摄影的方法一再产生矛盾对立的态度。无论怎样声称摄影是与绘画同等的个人表现的形式,它的原创性事实上仍然摆脱不了与机器能力的联系:没有人可以否认,由于这些能力的稳步增长才使得许多照片中的知识性和形式美成为可能,就像哈罗德·艾德格顿拍摄的那些子弹射中靶子、抽打网球时飞速旋转的高速照片,或者是像伦纳特·尼尔逊(Lennart Nilsson)拍摄的那些人体内部的内窥镜照片。但是随着照相机变得越来越复杂,越来越自动化,敏感性越来越高,有些摄影家便试图解除自己的装备,或者暗示说自己确实没有使用这些装备。他们更乐意让自己局限在前现代照相机技术控制的范围以内——那是一种更简陋、能力不那么强的机器,人们认为那种机器会制作出更有趣、更富表现力的作品,会给偶发性创作留下更多空间。对许多摄影家来说——其中包括韦斯顿、勃兰特、伊文思、卡蒂耶－布莱松、弗兰克等人——不使用怪七怪八的设备已经成为一种荣耀,有些人对自己事业伊始弄到手

的那部设计简单、小孔径镜头的旧照相机情有独钟，有的人则继续用几个托盘，一瓶显影剂，还有一罐海波溶液这样一些并不复杂的东西来进行判断式冲晒照片。

照相机确实像那位自负的现代主义者阿尔文·朗东·柯本(Alvin Langdon Coburn)在 1918 年宣布的那样，是一种“快速观看”的工具，它回应了未来主义者对机器和速度的神话。摄影目前的怀疑基调可以由卡蒂耶－布莱松的声明来加以评价，他说，可能太快了点儿。对未来的迷信崇拜(推崇越来越快的观看)随着回到更为艺术性，更为纯粹的过去的愿望而发生了变化——当时的影像仍具有手工制作的品质，有一种气氛。摄影业中的这种对原初状态的追溯突出了当前对于达格雷照相、立体照片、明信片照片、家庭快照，以及那些十九世纪和二十世纪初乡土摄影家和商业摄影家的作品的一片热情。

不过不愿使用最新的高效设备并不是摄影家们表达他们为摄影的历史所吸引的唯一或确实是最有趣的方式。表明当前摄影审美趣味的尚古主义追求事实上是受到摄影技术的无休止更新的推动。因为许多这样的革新都不仅增强了照相机的能力，而且还概括了——以一种更巧妙的、不那么笨重的方式——这种媒介的更早之前遭人遗弃的可能性。因此，摄影的发展就以达格雷摄影程序的取代为转移，直接将正片应用于金属感光板，通过正负片转换的程序，从一张原始照片(负片)制作出数量不限的照片(正片)。(尽管是在 1830 年代同时发明出来，由政府资助的达格雷的发

明 1839 年宣布后家喻户晓,胜过了福克斯·塔波特的正负片转换程序,因而是首批广泛使用的摄影程序。)可是现在可以说摄影自身在向后转。偏振片照相机复兴了达格雷照相机的原理:每张照片都是一个独特的物品。全息图(一种由激光制作的三维图象)可以被认为是回光信号上的一个变体——这是由尼塞弗尔·涅普斯(Nicephore Niepce)1820年代制作的首批无照相机照片。越来越普遍的用照相机来制作幻灯片——这种形象不能永久展示或保存在钱包和影集中,而只能放映到墙上或印在报纸上(作为图片的补充)——回溯得更远,直到摄影的史前期,因为那也就等于用照相机来做摄影暗箱的工作。

"历史正在将我们推向现实主义时代的边缘,"阿波特说。他号召摄影家们自己作出改变。可是当摄影家们正在不断地相互激励要更加大胆一些的时候,对于现实主义价值观使得他们摇摆于单纯和反讽,摇摆于坚持控制和开发未知领域,摇摆于急于利用这种媒介的复杂进展和希望摄影从零开始之间的怀疑就挥之不去了。摄影家们似乎周期性地需要否定他们自己的知识,需要重新将自己所从事的事情神秘化一番。

历史地看,对知识的质疑并不是摄影的第一道防线。最早的冲突集中在摄影是否忠实于现象和依赖机器的问题上。这并不妨碍它成为优美艺术——区别于单纯的实践艺

术,区别于科学的一条臂膀,区别于一种贸易行业。(很显然从一开始就有人认为摄影给人以有用的而且往往是触目惊心的信息。只是在摄影被接纳为一门艺术之后,摄影家们才开始在更深刻的意义上操心照片会提供他们所知道的什么东西,提供什么样的知识。)在大约一个世纪的时间里,摄影的辩护主要是为将自己列为艺术而奋斗。在反对摄影是对现实的没有灵魂的、机械的复制的指责中,摄影家们宣称,它是对常规观看标准的前卫性反叛,是一门丝毫不比绘画逊色的艺术。

现在,摄影家们对于自己所作的宣言更挑剔一些了。既然摄影已经如此普遍地被尊为艺术的一个分支,他们就不再寻求艺术原理周期性地给予摄影业的庇护了。对于所有那些骄傲地将自己的活动等同于艺术目的的重要的美国摄影家来说(如斯梯格利兹、怀特、希斯坎、卡拉汉、朗格、拉夫林等等),更多的人都不承认这个问题本身。摄影的"结果"是否"列人艺术范围之内纯属无稽之谈,"斯特兰 1920 年代写到;莫霍利－纳吉宣称"摄影创造'艺术'与否完全无关紧要。"1940 年代或更晚一些成熟的摄影家们更为大胆一些,他们公开地冷落艺术,将艺术与附庸风雅等同起来。他们一般都声称在寻找、记录,公正不阿地观察、见证,研究他们自己——总而言之,在做许多事情,就是不做艺术品。以前是摄影对现实主义的承诺使自己置身于与艺术的一种两难关系之中,现在则是其现代主义传统了。重要的摄影家们再也不愿争论摄影是否属于艺术,只是宣称自己的作

品与艺术无关。这一事实表明了他们全然接受现代主义凯歌高奏地加诸人们的艺术观念的程度:艺术越高级,它对传统艺术目标的颠覆性越大。现代主义审美趣味欢迎这种不装模作样的行为,它可以,几乎是不由自主地,作为高级艺术来消费。

即使是在十九世纪,摄影如此明显地被认为需要替自己作为艺术而辩护时,它的防线也远不是稳固不变的。茱丽亚·玛格丽特·卡梅隆宣称,摄影之所以有资格称为艺术是因为它和绘画一样寻求美。她的宣言被亨利·皮奇·罗宾逊的王尔德式的说法所取代,声称摄影作为一门艺术是因为它会说谎。二十世纪初,阿尔文·朗东·柯本赞扬摄影是"最现代的艺术,"因为它是一种快速的、非个人的观看方式,这和韦斯顿赞扬摄影是个人视觉创造的新方法的观点背道而驰。在最近的几十年中,艺术观念作为一种论辩的工具已经灯油耗尽;确实,摄影作为一门艺术形式所获得的巨大声望很大一部分来自它宣称的对于作为一门艺术的矛盾心理。当摄影家们现在否认他们在制作艺术品时,那是由于他们认为他们在制作优于艺术的东西。这些否认告诉我们的更多的是任何一种艺术观饱受折磨的状况,其次才是摄影属于艺术与否。

尽管当代摄影家们竭尽全力驱除艺术的妖魔鬼怪,但还是有些东西滞留了下来。例如,当专业人士反对将他们的作品印在书本和杂志里的一直印到边缘的做法时,他们就是在援引来自另外一种艺术的模式了:就像绘画放在画

框里一样,照片应该用白色空间框起来。还有一个例子:许多摄影家们仍然偏爱黑白形象,它被认为比彩色形象更得体,更正宗——或者说少一些观淫癖之嫌,不那么多愁善感或赤裸裸地模仿生活。但这些偏好的基础再次表明一种与绘画的潜在攀比。卡蒂耶－布莱松在为他的摄影书《关键时刻》(1952)作序时,援引技术限制来证明他不愿使用色彩的合理性:彩色胶片的速度太慢,这样就会减弱景深的效果。但是随着过去二十来年里彩色胶片技术的飞速进步使得人们能够期望的微妙色调和高分辨力成为可能,卡蒂耶－布莱松这时只好改变立场,建议摄影家们摒弃将色彩作为一种原则性问题。根据卡蒂耶－布莱松所坚持的神话——紧接在照相机的发明之后——,一个范围的划分出现在摄影和绘画之间。而在这个神话的翻版中,色彩又属于绘画了。他责成摄影家们抵制诱惑,牢牢守住自己讨价还价的一方。

那些仍然纠缠于将摄影定义为艺术的人总在试图保住一些防线。但要保住那条线是不可能的:任何将摄影局限在特定主题或特定技术之内的企图,无论结果多么丰硕,都必然会受到挑战并且将会溃败。因为摄影在本质上是一种混合的观看方式,而在有才气的人手中,它会是一种万无一失的创作手段。(正如约翰·什扎科斯基(John Szarkowski)观察到的那样:"熟练的摄影家可以拍好任何东西。")这样一来,就有了它与绘画的长期争论,这种争论(直到最近)意味着一种有差别的或提炼过的观看结果,一种创作手段,这

种手段受到一些准则的控制，而这些准则使得真正的成就变得稀罕。可以理解，摄影家们不愿放弃将什么是好照片的定义概括得更狭窄的企图。摄影史上刻划着一系列二元论的辩难——例如直接冲晒对修改冲晒，绘画性摄影对记录性摄影——每一对论点都是关于摄影与艺术的关系的争论：当仍然坚持要求无限制的视觉收获时，它会多么接近真理。近来，人们已经达成了共识，认为所有这些争论都过时了。这就暗示着争论已经解决。但是为摄影作为艺术而进行的辩护未必会完全沉寂下来。只要摄影不仅是一种贪得无厌的观看方式，而且还是一种需要声称自己是特殊的、独特的观看方式，摄影家们就得继续在艺术那败坏的、但却仍然是受人尊敬的辖区内寻求庇护(只要转换过来)。

有一种表现在绘画中的靠拍照来绘画的艺术主张。那些认为自己正在远离这种艺术主张的摄影家们使我们想起抽象表现主义画家来。那些画家幻想自己通过绘画的行为(也就是说，通过将画布作为活动场所而不是对象来对待的方式)远离了艺术，或者说远离了大写的艺术。摄影近来作为艺术而获得的声誉很大一部分是基于集中了晚近的绘画和雕塑的共同要求。[①] 1970 年代里，表面看来对摄影的极

① 摄影的要求当然要早一些。因为那种如今为人熟知的实践，诸如取代偶然遭遇到的组合制作，为制作(或组合)而找到的现成品或情境，为实验所作的方案等，原型都是摄影通过机器的中介而创作的瞬间性艺术，正是摄影首先将这样一种艺术观念付诸流传，那就是艺术不仅产生于十月怀胎和一朝分娩，同时还产生于天意安排的相遇(杜尚的“约会(rendez - vous)”理论)。不过专业摄影家们比起他们那些确定了地位的艺术门类 中受杜 尚影响的侪

度爱好表达的不仅仅是对于发现和探索一种遭到相对忽略的艺术形式的喜爱。它还从重新肯定流行于 1960 年代的审美趣味启示之一的抽象艺术的式微中得到了热情。对摄影的日益关注极大地松弛了抽象艺术所要求的精神紧张，情感已经厌倦了，或者说急于避开这种紧张。古典的现代主义绘画预设了高度发展的观看技巧，以及对于其他艺术和某种关于艺术史观念的熟悉了解。摄影则像波普艺术一样使观众释怀，艺术并不难；它似乎更关乎主题，而不是关乎艺术。

摄影是现代主义审美趣味流行版本中最成功的载体，满腔热情地揭示历史上的高度文明(注意力集中在碎片、废弃物、稀奇古怪的东西上，无一遗漏)；它有意识地迎合粗野的东西；它热爱故作姿态的作品；它娴熟地调停前卫野心与商业主义酬劳之间的关系；它故作激进地赞助反叛的、优越的、势力的、伪善的、矫揉造作的艺术，与日常生活广阔的现实风马牛不相及；它将艺术转换为文化记录。与此同时，摄影逐步地获得了一种古典现代主义艺术全部的焦虑和自我意识。许多专业人士现在都担心这一人民党的谋略进行得太远，公众会忘记摄影毕竟是一种高贵和拔高了的行为——简而言之，是一门艺术。因为朴素艺术的现代主义提升总是包含有一个伏笔：这个伏笔继续恭维那

辈来要少很多安全感。他们一般都急于指出瞬间的决定孕育着长时间的敏感力和眼光的训练，急于坚持轻而易举的拍摄照片并不会使得摄影家比画家少一些匠气。

秘而不宣的对于精致的要求。

正当摄影家们不再讨论摄影是一门艺术与否时，一般公众却承认它为艺术，而且摄影大规模地涌进了博物馆，这不可能是一种巧合。博物馆自然而然地将摄影作为艺术看待，是现代主义审美趣味代表一种无限制艺术定义而发动的长达一个世纪的运动所取得的最后胜利。摄影在这一努力中提供了比绘画合适得多的领域。对于业余和专业之间的界限来说，在摄影中并不比在绘画中更难划定质朴和世故的界限——这几乎没多大意义。质朴的或商业性的或纯粹功能性的照片与最有才气的专业人士所从事的事情从摄影的角度来看并没有种类上的区别：一些无名业余人士拍摄的照片与一个斯梯格利兹或一个伊文思所代表的典型摄影力作同样有趣，同样形式复杂。

所有种类的摄影形成了一个持续不断和相互依存的传统。这一曾经令人震惊而如今显而易见的设想突出了当代摄影的审美趣味，认可了那种审美趣味的无限扩张。当艺术主持人和历史学家们接纳了摄影，以及摄影定期地在博物馆和画廊展出时，作出这种推论就完全是有道理的了。博物馆里的摄影事业并不鼓励任何特定的风格；毋宁说，它将摄影展现为共时性的各种倾向和风格的集大成，这种集大成无论有多么大的差异，都不会被认为有任何程度的不协调。但当这种操作在公众中取得了巨大成功时，专业摄

影人士的反应就很复杂了。哪怕就是在他们欢迎摄影的新合法性的时候，一旦最具进取性的形象与所有种类的形象，从摄影报导到科学摄影再到家庭快照，被人以直截了当的持续性方式加以讨论，他们中间的很多人还是感到有威胁——指控这会将摄影降级为某种微不足道的粗野的东西，成为纯粹的手工艺。

要将功能性照片，出于实在目的、商业委托、或作为纪念品而拍摄的照片列入摄影成就的主流，最大的问题还不在于它会降低摄影作为一门优美艺术的身分，而是在于这个过程与大多数照片的本性相违背。在照相机的大多数用途当中，照片的质朴或描绘性功能居首要地位。但是当照片在新的情境中被人观照，在博物馆和画廊中被人观照时，它们不再是"关于"处在同样维度和原初状态中的主题了；它们变成了各种摄影可能性的研究习作。博物馆接纳了摄影使得摄影本身似乎成了问题，一小部分自我意识强的摄影家体验到了这种问题，他们的作品恰恰也包含着对照相机把握现实能力的追问。折衷主义的博物馆收藏强化了所有照片，其中包括最直言不讳的描述性照片的专断性和主观性。

举办摄影展已经成为和举办个人画展一样有特色的一项博物馆活动了。但摄影家和画家不同。摄影家的角色在更为严肃的摄制行为中是隐性的，而且与所有的普通作用是不相关的。就我们所关心的拍摄主题而言，我们期待摄影家极其谨慎地加以表现。因此，新闻报导的成功恰恰就

在于区别一位优秀摄影家的作品与另一位的作品的难度之中,除非他或她已经垄断了某个特定的主题。这些照片作为世界的形象(或复制品),而不是作为一位个体艺术家的意识,拥有自己的力量。在浩如烟海的拍摄下来的照片中——出于科学和工业的目的,由出版社,由军队和警察,由许多家庭拍摄的——隐藏在照相机背后的无论什么人的想象痕迹都与对摄影的基本要求相违背:那就是要求它记录、判断和知会。

一幅绘画上有签名说得过去,但一张照片上有签名就说不过去了(或者说好像趣味很低下)。摄影的本质暗示着与作为原创者的摄影家的一种模棱两可的关系;一位才华横溢的摄影家制作的作品越大越丰富,似乎就越要求一种合作而不是单枪匹马的原创活动。摄影界最伟大的摄影家们发表的许多作品似乎都像他们同时代的另一位有才气的专业人士拍摄的作品。这就需要一种个人的形式风格(如托德·沃尔克的曝光过度的照片或杜安·米克尔斯(Duane Michals)的叙述系列照片)或者是一种一以贯之的主题(如依金斯(Eakins)的男性人体或拉夫林的《古老的南方》)来使得作品容易辨别。对于那些不是那么限制自己的摄影家们来说,他们的作品不像其他艺术形式中可以比较的作品那样有着同样的完整性。即使是在那些有着最鲜明的阶段性和风格变化的事业发展历程中——想想毕加索和斯特拉文斯基——人们总能察觉到超越这些变化的总体关怀,可以(回顾性地)看出一个阶段和另一个阶段之间的内在联

系。了解了作品的整体面貌，人们就可以看出同一位作曲家怎么会写出《春之祭》，《丹巴顿栎树协奏曲》和后来的新勋伯格作品来；人们在所有这些曲目中都辨别得出斯特拉文斯基的手迹。但是没有内在的证据来区别某一个摄影家的作品(事实上，这是最有趣和最富原创性的摄影家之一)，那些人类和动物活动的习作，从中美洲的摄影探险带回来的记录文献，政府资助的阿拉斯加和约斯马特摄影调查，以及“云”和“树”系列等等。哪怕是在知道了这些照片都是由麦布里奇拍摄的之后，人们还是很难将这些照片联系起来(尽管每个系列都有一种连贯的，可辩的风格)，人们只能推想阿忒热拍摄树木的方式来自他拍摄巴黎的商店橱窗的方法，或者是将罗曼·维西尼亚克的战前波兰犹太人肖像与他1945年以来一直在拍摄的科学显微摄影联系起来。在摄影里，题材总是勇往直前，不同的题材在一个阶段和另一个阶段的大块作品面貌之间制造出不可弥合的鸿沟，使得特征混乱。

确实，一以贯之的摄影风格的存在——想想阿维东肖像作品中白色的背景和平面的光线，阿忒热的巴黎街头习作中与众不同的阴沉灰暗——似乎暗示了统一的材料。似乎题材在形成观众的喜好时占了最大的比重。即便是当照片从它们得以拍摄的原初情境中分离出来，被作为艺术来看待时，选择喜好这一张而不是那一张照片也未必意味着这张照片就被判定为比那一张在形式上优越一些。它几乎总是意味着——就像在更为漫不经心的观看形式中那样

——观众偏爱那一种情调,或尊重那一种倾向,或者是对那一个题材感兴趣(或被引起了乡愁)。摄影的形式主义处理不可能成为被拍摄的对象的力量之所在,是拉长时间距离的方式和拉开照片距离的文化增强了我们的兴趣。

然而,当代摄影多半还是采用了形式主义的审美趣味。尽管摄影自然或素朴的题材地位比起其他表现性艺术来要有保障得多,照片在其中被人观照的多元情状还是使之复杂化并最终削弱了题材的原初地位。客观性和主观性之间的趣味冲突,论证和推断的兴趣之间的矛盾都不可调和。只要照片的权威性取决于它和某一主题的关系(即某一事物的照片),任何声称摄影为艺术的主张都必须强调观看的主观性。所有的摄影美学价值观中都有一种闪烁其辞的成分。而这也正好说明了摄影审美趣味之所以要长期为自己辩解和极其反复无常的原因。

有那么一小段时间——即从斯梯格利兹到韦斯顿走红的那段时期——似乎出现了一种评价照片的实实在在的观点:无可挑剔的用光,巧妙的构图,明晰的主题,精确的聚焦,完美的冲印质量。不过这一普遍被认为是韦斯顿式的观点——基本上是使得照片成功的技术标准——现在已经枯竭了。(韦斯顿鄙薄伟大的阿忒热"技术不到家"表明了它的局限性。)那么又是什么观点取代了韦斯顿的观点呢?是一个包容性远为宽泛得多的观点,其评判标准将判断的中心从被认为是完成了的作品的单个照片转向了被作为是"摄影性观看"例证的照片。而所谓摄影性观看的含义却很

难排除韦斯顿的作品，与此同时它也包括了一大批曾经由于其缺乏构图而遭人排斥的无个性特征、搔首弄姿、使用天然光线和构图不对称的照片。这种新观点旨在将作为艺术的摄影从技法完善的压制性标准中解救出来；而且还旨在将摄影从优美中解救出来。它开启了一种全球性审美趣味的可能性，没有什么主题（或者是无主题），没有什么技法（或者是无技法）会使一张照片在这种审美趣味中丧失被审美的资格。

当所有的主题原则上都值得借用来作为观看的摄影方式时，传统的观点却认为摄影的观看再清楚不过地在于不落俗套或琐碎的题材。题材之所以被选中是由于它们乏味或陈腐。由于我们对它们满不在乎，它们就最大限度地显示出照相机“观看”的能力。艾尔文·彭（Irving Penn）以其为时尚杂志拍摄的显贵名流和食物以及广告代理的漂亮照片而著称。1975 年，人们让他在现代艺术博物馆举办了一个展览。那次展出的是一系列烟蒂的特写。“人们会猜测，”该馆摄影部主任约翰·什扎科斯基评论道，“（彭）只不过是难得地欣赏到了比他照片中名义上的题材多那么一点点的东西。”而在写另一位摄影家时，什扎科斯基评论了可以“从意味深长的平庸题材中慢慢炮制出来的东西。”摄影如今被博物馆接纳都与那些现代主义的重要理念有着牢固的关系：那就是所谓“名义上的主题”和“意味深长的平庸”。然而这种主张不仅削弱了题材的重要性，而且还松弛了照片与个体摄影家的联系。摄影的观看方式与博物馆里现在

举办的那些摄影家的个展和回顾展所详尽展示的情况相去甚远。为了证明自己作为艺术的合法性，摄影必须培养起这样一种观念，即摄影家乃是名导演，该摄影家拍摄的所有照片都构成其艺术的本文。这些观念对于某些摄影家要比对另一些摄影家易于实施一些。例如，它们似乎更适用于曼·雷，因为他的风格和目的介于摄影和绘画标准之间；而不大适用于斯泰钦，因为他的作品范围包括抽象作品、肖像、商品广告、时尚照片以及空中侦察照片（拍摄于他两次世界大战中的军旅生涯）。不过当一张照片被作为个体艺术本文的一部分来看待时，所获致的意义在摄影的观看这一判断标准面前却并不怎么特别中肯。毋宁说，这种判断必须要在一张照片与其他摄影家的作品并置时——并置于理想的选集中，或者是在展览馆的墙壁上，或者是在书本中——才有利其获致新意义。

这种选集旨在培养普遍性的摄影审美趣味；教给人以一种使万物看起来等值的观看方式。当什扎科斯基将加油站、空荡荡的起居室和其他凄凉的题材描绘为“服务于（摄影家）想象力的不规则实物图样”时，他的真实含义是说这些题材是理想的摄影题材。摄影的观看所持有的那些形式主义和不偏不倚的批评标准事实上对题材和风格有着强烈的选择性。对于十九世纪朴素和不拘一格的摄影作品的重新评价，尤其是对那些谦恭地作为纪实照片而拍摄的作品的再估价，部分地是由于其泾渭分明的清晰聚焦风格，对所谓“图绘式”轮廓柔和的聚焦方式的一种教学式矫正。柔和

聚焦风格自卡梅隆至斯梯格利兹一直与摄影乃是一门艺术的主张密不可分。不过摄影的观看的标准并不意味着对清晰聚焦风格负有不变的承诺。一旦严肃的摄影感觉到被排出了与艺术和优美的过时关系，它同样可以调整其审美趣味，去迎合图绘性摄影、抽象性摄影，选择高雅的题材，而不是烟蒂、加油站和令人反感的东西。

对摄影作一般评估的语言极其贫乏。有的时候要求助于绘画语汇：如构图、光线等等。更多的时候是依靠最为含糊其辞的种种判断，例如称许照片拍得精致，或是有意味，或是效果好，或是繁复，或是简朴，或者是——最常用的——以少胜多。

语言贫乏的原因并不意外：可以说，有史以来一向都缺乏活跃的摄影批评。这是摄影自身固有的问题，只要它被看作艺术。摄影呈示的是一个与绘画（至少与传统所认可的）截然不同的想象过程和审美趣味。好照片和差照片之间的差别确实与好画坏画之间的差别风马牛不相及。为绘画制定的审美判断标准取决于真实性（以及虚构性）的评判尺度，还有工艺制作的评判尺度——这些评判尺度对于摄影来说随意性更大或者是根本就不存在。当绘画中的鉴赏条文一成不变地断定一幅画与一个具有自身完整性的个体艺术本文，与各流派和图象学各传统有着有机联系时，摄影中一个大的个体艺术本文却未必具有内在的风格上的一贯

性,而某一个体摄影家与各摄影流派的关系也是远为表面性的一件事情了。

绘画和摄影共同的一个判断标准就是创新;绘画作品和摄影作品往往由于提出了视觉语言的新形式体系或新的变化而受到尊重。它们可以共有的另一个判断标准就是表达的质量,沃尔特·本雅明认为它是界定艺术活动的特有因素。本雅明认为,作为机械复制对象的照片不可能有独特的表现性。不过可以争论的却是,如今左右摄影审美趣味的情势,它在展览馆和画廊中的展出,都表明摄影确实具有某种真实性。此外,尽管照片没有绘画常会拥有的那种原创性,在可以称之为原创性的东西——当一张照片被拍摄时从初始负片冲晒出来的正片(即摄影的技术性展开过程的同一时刻)——和同一张照片的后续产品之间仍有着大量性质上的不同。(家喻户晓的照片——书本中,报章杂志上等等——都是照片的照片;人们多半只能在博物馆或画廊里见到的原作却给人以不可复制的视觉愉悦。)机械复制的结果,本雅明说,就是"将原作的副本置于原作本身力所不能及的情境之中。"不过例如一幅乔托的画在美术馆展出情境中仍可称其拥有灵气,它在那里也同样被扭离了原始情境,而且和照片一样,"与观看者半路相遇"(就本雅明灵气概念的最严格意义而言,它尚未达到),那么据此而言,一幅印在阿忒热在他的时代所使用过、而如今已无从寻觅的相纸上的照片则也可谓之拥有一种灵气。

一张照片所拥有的灵气和一幅绘画所拥有的灵气之间

的真正区别在于与时间的不同关系。时间的破坏性对绘画有不利作用。但是部分照片的内在意味,以及它们的主要审美价值源泉恰恰在于时间作用于它们所发生的变化,在于它们脱离原作者意图的方式。在时限足够的情况下,许多照片确实获致了一种灵气。(彩色照片不像黑白照片那样历时的事实,部分地说明了色彩直到前不久在严肃摄影审美趣味中所处的边缘地位。色彩那令人扫兴的逼真性似乎封杀了照片,使之无从得到古意盎然的气氛。)因为当绘画或诗歌仅仅由于古老并不见得就会变得好一些,更有魅力一些时,所有的照片都会由于年代足够久远而变得有意味和感人。这样说并不为过,即压根儿没有坏照片这回事——只不过有不那么有意思、不那么贴切、不那么神秘的照片罢了。摄影受到博物馆的接纳只不过是加速了终将会随着时间的流逝而产生的进程:使得所有的作品都有价值。

博物馆在形成现代摄影审美趣味的过程中所扮演的角色不可以被过分高估。博物馆在为观看所有的照片提供新条件时并不那么武断地仲裁孰优孰劣。这一过程似乎是在制定评判标准,而事实上却是消弭这些标准。很难说博物馆为有史以来的摄影作品设立了一套万无一失的准则,就像它为绘画设立过准则一样。即便是当它似乎是在赞许某种特定的摄影审美趣味时,博物馆仍然是在损害标准审美趣味的实际概念。它的作用就是要表明,根本没有一成不变的判断标准,根本没有经典性的传统艺术。在博物馆的监视下,经典性传统的观念本身被暴露为纯属多余。

驱策着摄影的**伟大传统**变动不居、频繁地改头换面的原因并非由于摄影是一门新的艺术，因而有点不大稳定——而这正是摄影审美趣味所涉及的一部分。摄影比任何其他艺术都更迅速地接连不断有所重新发现。T.S. 艾略特曾经就审美规律给予过限定性的系统阐述，每一种重要的新尝试都会根据这一规律改变我们对传统遗产的理解。在展示这一审美规律的过程中，许多照片如今也在改变我们看待过去的照片的方法。（例如，阿尔布斯的作品使得海因作品的伟大之处更容易受人欣赏。海因是另一位致力于描绘受害者不为人所知的尊严的摄影家。）不过摄影审美趣味中的诸多摇摆不定并不是仅仅反映了这种重新评价的连贯性和因果性过程，同类据此推崇同类。它们更普遍地表达的乃是对立风格和主题的互补性以及同等价值。

美国摄影在几代人的时间里一直受到一种反“韦斯顿主义”情绪的支配——也就是说，反对沉思性摄影，摄影被认为是在没有明显社会紧迫性的情况下一种对世界的独立视觉探索。韦斯顿照片中的完美技术，怀特和希斯坎作品中精打细算的美，弗里德里克·索默尔（Frederick Sommer）的诗意构图，卡蒂耶－布莱松的自信反讽——所有这一切都受到摄影的挑战，也就是说，受到至少是计划性地更朴素、更直接的摄影的挑战；受到踌躇不前的，甚至是棘手的摄影的挑战。但是摄影的趣味并非那么线性发展。在不减弱对非正式摄影的当下承诺和对摄影作为社会记录的当下承诺的情况下，一种显而易见的韦斯顿复兴发生在眼前

——因为韦斯顿的作品随着足够的时序迁延而不再被认为没有时限;因为根据摄影的趣味由之得以运作的更为宽泛的朴素定义,韦斯顿的作品也同样显得朴素。

终于没有任何理由将任何摄影家排除在经典之外了。目前,来自另一个世代的那些长期遭人看不起的图片主义者们,例如奥斯卡·古斯塔夫·雷兰德(Oscar Gustav Rejlander),亨利·皮奇·罗宾逊以及罗伯特·德马奇(Robert Demachy)等人,都有小规模的复兴。由于摄影将整个世界作为自己的题材,各种各样的审美趣味也就享有各自的空间。文学趣味确实排除了这种因素:诗歌中现代主义运动的成功抬高多恩(Donne)但却贬抑德莱顿(Dryden)。就文学而言,人们可以折衷于一点,但人们不可能喜欢一切。就摄影而言,折衷主义却没有界限。1870 年代遭遗弃儿童被接纳到一家名叫巴尔纳多博士之家的伦敦孤儿院的那些朴实的照片(作为"记录"而拍摄)与大卫·奥克塔维于斯·希尔(David Octavius Hill)拍摄的那些 1840 年代苏格兰贵族的繁复的肖像(作为"艺术"而拍摄)同样感人。韦斯顿既属古典又具现代风格的清晰面貌倒没有被像近来本诺·弗里德曼(Benno Friedman)那样富有独创性的图绘式污损般的复兴所驳倒。

这倒不是要否认每一位观看者会喜欢某些摄影家更甚于另一些摄影家:例如,当今的大多数有经验的观众更喜欢阿忒热而不是韦斯顿。它的真实含义是,摄影的本质并不真正地驱策人们去作出取舍;对某一种类的偏好在很大程

度上只不过是反应性的。摄影中的倾向性审美趣味或许有必要是全球性的、折衷的、宽容的，意即它终将否定高雅趣味和低俗趣味之间的差别。这就是使得所有的摄影论者试图设立经典的努力显得天真或愚昧的东西。因为所有关于摄影的争论都有某种虚假的成分——而博物馆的努力则在使之清晰方面起着关键性作用。博物馆持平了所有的摄影流派。确实，哪怕是谈及流派都毫无意义。在绘画史上，运动有着独特的生命力和功能：画家们在他们所属的流派或运动中往往会得到更好的理解。但是摄影史上的运动却如过眼烟云，偶然无定，有时纯属草率行事，没有哪一位一流摄影家是作为一个群体的一员而更为人所知。（请想一想斯梯格利兹和照相分离主义，韦斯顿和 f64，伦格－帕茨(Renger－Patzsch)和新客观主义，沃尔克·伊文思和农业安全部工程，卡蒂耶－布莱松和马格兰）将摄影家归纳进流派或运动似乎是一种误会，其基础（再一次）建立在对摄影和绘画之间进行失控但恒定地误导的类推之上。

当今博物馆在形成和阐述摄影审美趣味本质方面所起的主导作用似乎标志着一个新的阶段，摄影已不可能从这个阶段再走回头路。与有意对意味深长的平实表示敬意相伴相生的是博物馆对历史循环观点的传播，这一观点不屈不挠地推动了整个摄影史的发展。如此看来，摄影批评家们和摄影家们好像很焦虑也就不足为奇了。构成近来许多为摄影辩护的基础的就是担心摄影已经成为一门步入老年的艺术，充斥着虚假或死亡的种种运动；担心尚待完成的唯

一任务就是充当管理者和从事编史工作。(而照片不分新旧价格都在猛涨。)那么值此最受欢迎之际摄影却陷入彷徨无计的境地也就不足为奇了,因为摄影成功地作为艺术,甚至凌驾于艺术之上的真实程度并未真正地为人所理解。

摄影作为一种暴发的活动而进入情境,这似乎侵占或削弱了一种地位既定的艺术:绘画。对波德莱尔来说,摄影乃是绘画的"死敌";但人们最终还是找到了休战的办法,根据这种办法,摄影被标举为绘画的解放方式。韦斯顿采用最平淡无奇的公式来淡化画家的防御。他 1930 年写到:"摄影已经,或终将,消弭绘画——画家应对此深感欣慰。"在被摄影从忠实再现的苦役中解救出来之后,绘画可以追求更加高层次的任务:从事抽象的表现。[①]确实,摄影史和

---

① 瓦莱里(Valéry)声称,摄影对写作起着同样的作用,通过呈示语言的"错觉性"主张来"传达任何精确程度的视觉对象的观念。"然而作家们大可不必心惊肉跳,担心摄影如瓦莱里在《当代摄影》(1929)中所说的那样"终归会将写作艺术和行为限定为其替代物。"如果摄影"打消了我们描写的勇气,"他争辩说,

> 我们便会因而记起语言的局限性,而且作为作家会受到提醒,要将我们的工具放置到更符合它们真实本性的用途中去。如果一种文学将其他表达和制作模式能够远为有效地胜任的工作留给它们,而且致力于完成自身游刃有余的工作……其中之一就是完善建构或阐述抽象思想的语言,另外就是探索各种各样的文学格式和诗意共鸣,那么这种文学庶几可说纯化了自身。

瓦莱里的争辩并不使人信服。尽管一张照片可以被说成是记录或显示或展现,但它从不,说得合适一点,"描写";只有语言才描写,这是一种时间活动,瓦莱里暗示要展开一种保证,以此来"论证"他的论点:"信手拈来的那一点描述与钉在旁边的那张快照并不相衬。"但这是在最贬低,最贫乏的意义上使用

摄影批评里持续最长久的观念就是这份从绘画和摄影中议定出来的契约,它授权二者去追逐各自不同但又同样有效的功业,同时又创造性地互相影响。事实上,这种传言歪曲篡改了大部分绘画和摄影的历史。照相机固定外部世界的方式为画家提供了新的构图样式和新的主题:为未完成部分提供选择机会,提高瞥见卑微生活和研究飞逝的运动以及光线效果的兴趣。绘画没有像选择摄影的眼光那样转向抽象,而是在结构上变得(借用马里奥·普拉兹 Mario Praz 的话说)如同用望远镜观看的、微观的以及透视镜荧光屏似的结构。不过画家们从未停止过模仿摄影的现实主义效果。摄影远不是将自己局限在现实主义的再现范围内,而将抽象表现留给画家们。它一直在紧跟并吸收绘画的所有反自然主义征服的东西。

更为普遍的是,这一传言并没有考虑摄影业的极大吸纳性。在绘画和摄影的议事录中,摄影总是占着上风。从德拉克洛瓦和透纳到毕加索和培根,这些画家们都使用照片来作为辅助性视觉方式,但却没有人会指望摄影家需要

描述;狄更斯(Dickens)或纳波科夫(Nabokov)的一些章节中描述的一副面孔或身体的某一部分比任何照片都到位得多。这也同样不能证明像瓦莱里所说的所谓文学描述能力的等而次之,"作家在描绘一片风景或一张面孔时,无论手法多么高超,仍然会令众多的读者人言言殊。"一张照片也同样如此。

由于静止的照片被认为是免除了作家的描述重负,电影便被说成是僭越了小说家叙述或讲述的职能——因而有人主张让小说解放出来,去做其他的,不那么现实主义的工作。这一种论辩的翻版似乎更能言善辩,因为电影是一门现世的艺术。不过它并没有实事求是地对待小说与电影的关系。

绘画的帮助,这一事实也不足为奇。照片可以被组合或改编进绘画(或拼贴,或合成装置)中去,但摄影压缩了艺术本身。看画的经验有助于我们更好地看照片。但摄影却削弱了我们的绘画经验。(波德莱尔在不止一种意义上是正确的。)没有人曾发现一幅版画或一张绘画的印刷品——流行的老式机械复制方式——比绘画更令人满意或更感人。但将有意味的细节转变为自主的构图,将真实的色彩转换为鲜艳夺目色彩的照片提供的却是新的、不可抗拒的愉悦感。摄影的命运已经将其带到远远超出它原初曾被设定的作用之外:那就是对现实作精确的报导(包括艺术作品)。摄影就是现实;现实的对象却往往令人觉得不尽如人意。照片使得正常的东西成为一种以不同方式出现的中介性的、间接的和强烈的艺术经验。(悲叹绘画的照片已经成为许多人的绘画替代品,并非支持直接诉诸观众的"原作"的神秘气氛。观看是一种综合性的行为,没有哪一种伟大的绘画可以在不经任何形式的准备和指导的情况下传达其价值观和质量。此外,那些看过照片复制品之后再看原作而觉得难受的人们一般都是那些本来在原作中看不到什么的人。)

由于大多数艺术作品(包括摄影作品)现在都是经由摄影复制而为人所知,摄影——以及从摄影样本衍生出来的艺术活动,还有由摄影审美趣味派生出来的趣味模式——已经决定性地改变了传统艺术和传统审美标准,包括艺术作品的观念本身。艺术作品越来越不依赖于它必需是一件独特对象,一件由个体艺术家制作出来的原创物的观念。

当今的绘画有很多都追求可复制物品的特征。最后，照片变成了我们现在拥有的艺术作品中几乎是主导性的视觉经验，这些作品制作出来就是为了拍照。在大多数观念艺术当中，在克里斯托(Christo)包裹风景的作品当中，在沃尔特·德·玛丽亚(Walter De Maria)和罗伯特·史密森(Robert-Smithson)的大地艺术作品当中，艺术家的作品主要是通过画廊和美术馆中的摄影报导而为人所知；有的时候，作品尺寸大得只有通过照片(或从飞机上)才能让人看到。照片并不，哪怕是表面上，意在把我们引回到原始经验中去。

正是在这个假定摄影和绘画之间已经狼烟不再的基础上，摄影——起先还遮遮掩掩，而后便热情洋溢地——被人们承认为一门艺术。但摄影是否是艺术这一问题本身却基本上是一个引人歧途的问题。尽管摄影产生可以被称之为艺术的作品——它要求主体性，它会说谎，它给人以审美愉悦——但摄影首先就根本不是一种艺术形式。如同语言一样，它也是一种媒介，艺术作品(除了其他东西之外)就从这一媒介而产生。人们可以用语言来制造科学话语，官样文章式的备忘录，情书，杂货清单，以及巴尔扎克的巴黎。而用照片，人们则可以制作护照照片，气象照片，色情照片，X光片，结婚照，以及阿忒热的巴黎。摄影不是像诸如绘画和诗歌那样的艺术。尽管有些摄影家的行为符合艺术的传统观念，一些极有才华的个体摄影家的活动制作了具有自身价值的独立客体，但摄影从一开始就已经同时将自己托付给了认为艺术已经陈腐过时的艺术观念。摄影的力量——

它表达审美关怀的中心性——就在于它确证了这两种艺术的观念。然而摄影表现艺术废弃物的方式从长远来看却要强有力一些。

绘画和摄影就制作和再现形象而言并非两种潜在的竞争性系统,它们只要达到一种经调整而合适的领域划分就可以了。摄影是另外--种秩序的事业。尽管摄影自身不是一种艺术形式,但它有特殊的能力将它所有的题材转化为艺术作品。取代摄影是艺术与否这一考虑的,是摄影预示(并创造)了新的艺术追求。它是我们这个时代里现代主义高雅艺术和商业艺术这两者都采取的典型方向的原型:艺术向后设艺术或媒介手段的转换。(像凯奇,斯托克豪森(Stockhausen),以及史蒂夫·里奇(Steve Riech)等人的电影、电视、录像、磁带音乐等等的发展就是由摄影建立起来的模式的逻辑延伸。)传统艺术有精英论倾向:它们的特有形式是一件单独的作品,由一个个人单独创作出来;它们意味着一种对于题材的等级性看法,有些题材被认为很重要,有意义,高雅;而另一些则不重要,卑微,低级。媒介手段则很民主:它们削弱了专业制作者或作者(通过使用建立于机遇或任何人都可以学会的机械技巧基础上的程序;以及通过合作或协作努力)的作用;它们将整个世界看作材料。传统艺术依赖于区分有根有据和胡编滥造;媒介手段则模糊——如果不是彻底泯灭的话——这些区别。优美艺术声称某些经验或题材有意义。媒介手段则基本上无意义(这是马歇尔·麦克卢汉关于成为媒介手段本身的那番著名预言

的背后隐藏的真理);它们的典型语调是反讽,或无表情,或亵渎的。越来越多的艺术将会被设计为终将像照片那样,这是不可避免的事。现代主义者可能要重写佩特(Pater)关于所有艺术都汲汲于音乐情势的格言。现在,所有艺术都汲汲于摄影情势了。

影像的世界

现实总是通过由图象所给予的报告来加以解说；自柏拉图以来的哲学家们一直试图通过建立非图象认识世界方式的标准来松弛我们对图象的依赖性。但是当这种标准在十九世纪中叶终于似乎可以达到时，旧宗教和政治幻觉在人文主义和科学思想凯歌高奏之前的退却并没有——像预期的那样——导致对现实的大规模背弃。相反，怀疑的新纪元强化了对图象的忠实程度。再也不能以形象的形式来理解的给予现实的祭台如今正在被理解为就是图象，就是幻觉而给予了现实。在《基督教的本质》第二版(1843)前言中，费尔巴哈评论“我们的时代”时说，它“重图象甚于事物，重复制品甚于原作，重表现甚于事实，重现象甚于存在”——而且是清醒地意识到正在这样做。而且他具有先见之明的抱怨在二十世纪已经被转换成一种广泛认可的论断：也就是说，当一个社会的主要活动之一是生产和消费形象时，当威力无穷的图象左右了我们对现实的要求，而且它们本身就被觊觎为亲身体验的替代品，为经济的健康、政治

的稳定以及个体幸福的追求不可或缺时，这个社会就“现代”了。

费尔巴哈的话——他的写作只是在照相机发明了几年以后——仿佛是，说得更确切一些，摄影冲击波的一种预兆式箴言。因为在一个现代社会中事实上拥有无限能量的图象主要就是摄影影像；而且那种能量的范围来自照相机拍摄的独特影像的特性。

这种形象确实能够僭越现实，因为首先照片就不仅是一个图象（正像一幅绘画是一个图象一样），是对现实的一种阐释；它还是一种踪迹，是直接从现实摹印下来的某种东西，犹如一个脚印或一个死者面具。一幅画，哪怕是一幅符合貌似摄影标准的画，绝不会比一个诠释所陈述的多多少东西，而一张照片却绝对不会比射气（物体反射的光波）所记录的要少多少东西——那是其主体的一种物质痕迹，任何绘画都无法以这种方式达到。如果小荷尔拜因寿数够长，为莎士比亚画过像，或者说照相机的原型发明得够早，为莎士比亚拍过照，要在这两种异想天开的选择对象中进行取舍的话，大多数巴尔多雷特人多半会选择照片。这并不是仅仅因为照片大概会显示莎士比亚的真实长相，因为尽管这张假设的照片蜕化变质了，几乎难以辨认清楚，上面还有黄渍，我们很可能还是会喜欢它甚于另一件荣耀的荷尔拜因的作品。拥有一张莎士比亚的照片无异于拥有一枚耶稣基督的指甲。

大多数担心一个形象的世界正在取代现实世界的现代

人仍然在像费尔巴哈那样对柏拉图式的贬低图象产生共鸣:就其与某种真实的、模拟的东西而言确实如此,因为它不过是一个相似物罢了。但是这一历史悠久的朴实现实主义在摄影影像的时代多少有点隔靴搔痒,因为影像("复制物")和表现的事物("原物")之间的鲜明对比——柏拉图不厌其烦地以绘画为例来加以说明——并不是以如此简单的方式来适用于一张照片。这种对比也无助于理解制造图象的由来,当初它曾是一种实用的、魔术般的活动,是一种挪用或者赢取某一事物的方式。我们越是向上追溯历史,就像 E.H. 贡布里希所论述的那样,图象和现实事物之间的区别就越不鲜明;在原始社会中,事物及其图象只不过就是同一势力或精神的两种不同的、也就是说物理上有差别的现象。因此便有了图象在拜祭和驾御威力强大的精灵鬼怪时想象出来的效验。那些力量,那些精灵鬼怪都在它们当中得到了表现。

对于从柏拉图到费尔巴哈那些为真实辩护的人士来说,将影像与纯粹的现象等而视之——也就是说,断言影像与所表现的对象判然有别——正是那一非神圣化进程的一部分,这一进程不可挽回地将我们从神圣的时代和场所的世界中分离出来,在那个世界中,影像被认定分享了表现对象的真实性。界定摄影原创性的东西就在于,值此悠久且日益世俗的绘画史中现世主义大获全胜的一刻,它复兴了——就完全世俗的意义而言——某种类似于图象原始地位的东西。我们觉得摄影过程乃是一种神奇的东西的那种压

抑不住的感情具有真实的基础。没有人会将一幅架上绘画看成与其题材具有同样的实质性;它只不过是再现或指涉罢了。但一张照片就不仅仅像其题材,同时还与其题材拥有一种臣属关系。它是那一题材的一部分,是它的延伸,而且还是一种占有它,控制它的方式。

摄影在好几方面都是有价值的获得物。就最简单的方面而言,我们在一张照片中替代性地拥有了一个珍爱的人或物,这种拥有给照片以某种独特对象的特点。通过照片,我们同时还与事件,既有那些作为我们经验的一部分的事件,同时还有那些并非我们经验一部分的事件——这是为区分被这种养成习惯的消费活动所混淆了的经验类型而作出的划分——形成了一种消费关系。第三种获得的形式就是,我们可以通过制造影像和复制影像的机器来获得某种东西作为信息(而不是通过经验)。确实,越来越多的事件通过这种媒介进入了我们的经验,而作为媒介的摄影影像的重要性就在于,在提供知识的过程当中,最终只有它们那实际效果的一种副产品从经验中分离和独立出来。

这就是摄影获得的最广泛形式。某种东西通过被拍摄而成为一个信息系统的一部分,纳入到分类和储藏的序列当中去,其范围从粘贴在家庭影集中按粗略年代顺序排列的快照序列,到需要使用摄影的各个方面的那些不厌其烦的积累和耐心细致的归档排列,诸如天气预报、天文学记录、微生物学、地质学、警察工作、医疗培训和诊断处方、军事侦察、以及艺术史等等。照片的作用远远超出了

重新界定日常经验中事物的范围（人、物、事件、我们肉眼看到的一切——尽管看的境况各各不同，而且往往是漫不经心地看）并且极大地增加了我们见所未见的素材容量。现实也同样得到了重新界定——作为展示的一个项目，作为详尽调查的一份记录，作为监督的一个对象。对现实世界作摄影的研究和复制将连续性打碎，并将碎片充填到一份漫无止境的档案材料当中去，从而为控制提供了可能性，这种控制在更早期的信息记录体系，即写作中是不可想象的。

摄影的记录总是一种潜在的控制手段，早在其力量显示伊始就得到了人们的承认。1850 年，德拉克洛瓦在其《议事录》中就记录了在剑桥进行的一些“摄影方面的实验”成功的事，当时天文学家们在那里拍摄太阳和月亮，并设法拍到了一个天琴座 a 星(织女一)的针头大小的影像。他还加上了如下“稀奇古怪的”观察言论：

> 既然达格雷拍摄法录下的这颗星球的光线要花上二十年的时间来跨越将其与地球分隔开来的空间，那么感光板上定影的光束早在达格雷发明这一程序很长时间之前就已经离开了这个天体，而我们则刚刚通过这一程序控制了这束光线。

留下了像德拉克洛瓦所谈到的这种微不足道的控制观念之后，摄影的进程又使得照片控制被拍摄事物的观念具有更

实在的意义。已经最大限度地缩小了摄影家和题材之间距离的技术影响了影像的精确性和光度值；提供了一系列的手段来拍摄那些小得难以想象的东西以及那些像星星那样远得难以想象的东西；使得拍照不必依赖光线本身（红外摄影），而且使得照片从其局限于二维表现中解放出来（全息摄影）；缩短了从观景器中取像到手持照片的时间（自第一张柯达胶片问世时要花数星期才能完成冲晒一卷胶片到返回业余摄影者手中的过程，而拍立得却只需几秒钟就能冲洗出照片）；不仅使得影像活动起来（电影）而且还能将其同步录制并传送（影视）——这种技术已经使得摄影成为一种无与伦比的工具，它译解行为，预言行为，而且干预行为。

摄影拥有其他形象体系从未具有的力量，因为它不像早一些的图象体系，它不隶属于一个图象制造者。无论摄影者多么刻意地筹备和引导形象制作的过程，该过程本身仍然是一个光学－化学（或电子）过程，这个过程的作用是自动发生的，其机械运转会不可避免地受到修正，以便提供更详尽的、因而也是更有用的现实图景。这些影像的机械源起，以及它们给予的实实在在的力量在影像和现实之间形成了一种新的关系。况且假如摄影也可以被说成是重建了最为原初的关系——图象及对象的部分同一性——则图象的效验如今便被以一种相当异样的方式为人所经历。图象效验的原初概念断定图象拥有现实事物的品质，而我们的意愿却是要将形象的品质归因于现实事物。

众所周知,处于原始状况的人们惧怕照相机会摄取他们本性的某些部分。纳达尔在他漫长的一生行将结束的时候于1900年出版了回忆录。他披露说巴尔扎克对于被人拍摄也有着同样“难以言说的恐惧”。据纳达尔说,巴尔扎克的解释是

> 每个自然状态的人都是由一系列鬼魅般的形象组成的,这些形象层层叠加,直至无穷,包裹在无限小的薄膜当中……人类从来不曾有过造物的能力,造物是由幻象,由某种触手不可及的东西制造出某种实体性的东西,或者说是无中生有——每一次达格雷摄影操作因而都是要占有,要离析,而且要耗尽它聚焦于其上的躯体的一层。

巴尔扎克有这种特定的惊惶印记倒也恰如其分——“巴尔扎克对达格雷摄影的恐惧究竟是真还是假?”纳达尔问道。“是真的……”——可以这么说吧,因为摄影的步骤就是将他作为一个小说家的步骤中最原初的东西物质化的过程。巴尔扎克式的操作乃是放大细微末节,就像摄影的放大程序一样,以便并置相互抵牾的特性或项目,就像摄影中的陈设布局那样:以此来变得有意义,任何一个对象都可以与其他事物联系在一起。对巴尔扎克来说,整体环境的精神可以经由一个无论多么微不足道或看起来多么专断的细节揭示出来。一个生命的全部内涵和外延或许都可以概括在一

刻的显现当中。[1]外表的一个变化就是这个人的一种变化，因而他拒绝将任何“真实的”人安置在这些外表背后。作用于纳达尔的巴尔扎克的奇幻理论，即躯体是由无限多的“鬼魅般的形象”组成，惴惴不安地应和了他小说中所体现出来的想象现实主义理论，即一个人就是众多外表现象的一个集合体，这些现象在聚焦合适的情况下可以产生无限多层次的意义。将现实看作互为镜鉴的一套情境，从最风马牛不相及的事物中抽取出相似形，这就是预期由摄影形象激发出来的典型感知形式。现实本身已经开始被理解为一种写作，它还有待解码——即使是作为被拍摄的形象，它们自己首先也被比作写作。（涅普斯的名字对于影像由之显象在感光板上的过程来说就是日光胶版术，日光书写的意思；福克斯·塔波特称照相机为“大自然的铅笔。”）

费尔巴哈将“原作”与“复制”对立的问题在于它对现实和形象的静止定义。它断言，真实的东西恒久不变，可以保持完整，只有影像会改变；在可信性极其脆弱的主张的撑持下，它们多多少少变得更富有诱惑力了。然而现实和影像

---

① 我正在就艾利克·奥尔巴赫(Erich Auerbach)的《拟态》中对巴尔扎克的现实主义所作的描述进行勾勒。奥尔巴赫从《高老头》(1834)故事的开头开始描述的那段文字——巴尔扎克正在描述清晨七点钟伏盖膳宿公寓的饭厅，伏盖夫人(Madame Vauquer)走了进来——再明确不过了(或者说再原始普鲁斯特(Proust)不过了)。“她整个人，”巴尔扎克写道，“就是膳宿公寓的写照，正如这间膳宿公寓表明了她这个人一样……这位五短身材妇人邋遢的肥胖正是此际生活的产物，正如伤寒病乃是医院气息的结果一样。她那条皱皱巴巴的羊毛衬裙长过那条罩裙(那是用一件旧衣裳改制而成的)，棉絮则由开裂的豁缝间逃逸出来；这些衣衫微缩着客厅、饭厅和小小的园子，宣示着煮食的内容，暗示了房客的身分。她一出现，场面就完整了。”

的观念却是互补的。当现实的观念发生变化时，影像的观念同样会发生变化，反之亦然。“我们的时代”并不出于刚愎自用而厚影像、薄现实事物，但部分地与何物为真实的观念在其中逐步变得复杂而且淡化的情形相一致，这些情形之一就是批评现实为表面现象，这种观念出自上一世纪觉醒的中产阶级。（这当然与初衷正好南辕北辙。）要将迄今为止一直被认为真实的大部分东西贬低为纯粹的奇情异想，就像费尔巴哈称宗教为“人类头脑的梦幻”，并排斥神学观念，认为它们是心理投射的变种那样；或者是要将日常生活中偶然无序的琐碎细节标举为隐秘的历史和心理力量的密码，就像巴尔扎克在他的小说形式的社会现实百科全书中所做的那样——这些做法本身都是将现实体验为一套现象，一个影像的方式。

这个社会中没有几个人对照相机持有同样的基本恐惧态度，即认为照片就是自己的一个物理的部分。但是某些神奇的迹象还是保留了下来：例如，我们不愿撕毁或丢弃一个心爱的人的照片，尤其是去世或相距遥远的人的照片。这样做意味着一种抛弃的决绝姿态。在《无名的裘德》中，由于裘德发现艾拉贝拉卖掉了他在结婚那天送给她的那张镶着橡木镜框的他的照片，这才使裘德意识到“他妻子心中的全部感情都已死亡”，而且也是“摧毁他心中全部情感的最后一击。”然而真实的现代原始主义并非将影像视为一件真实的事物；摄影的影像很难那么真实。相反，现实看起来却越来越像照相机显示给我们的那样。现在，人们对自己

碰上不幸事件的经历——飞机失事、枪击、恐怖炸弹——动辄声称“那简直就像电影”已经屡见不鲜了。这样说是为了解释那有多真实,其他的描述可能还不足以说明问题。许多非工业化国家的人们在被人拍摄时仍觉得心有余悸,断定其为某种冒犯,一种失礼的行为,一种对于人格或文化的升华性褫夺,而工业化国家的人们则想方设法让人拍照——觉得自己成了影像,而且被照片变得真实了。

对于真实的一种越来越复杂的感情创造了自己的补偿性热情和单纯性,其中最吸引人的就是拍照了。似乎摄影家们面对日益空洞的现实感,正在寻求注入什么东西——寻求新的旅行经验,更新旧有的感觉等等。他们无孔不入的活动构成了最激进的,同时也是最稳健的灵活性形式。拥有新经验的冲动演绎为拍摄照片的冲动:即寻求一种抗危机形式的经验。

由于照片的拍摄对于那些云游四方的人来说几乎是义无反顾的职责所在,那么狂热地收集照片对于那些禁锢在——要么出于选择、无能为力,要么就是被强制——室内空间里的人就有一种特殊的诱惑力了。照片的收集可以用来制造一个替代的世界,这对于提高或抚慰或诱人的影像来说是关键。一张照片可以是一段罗曼史的开端(哈代的裘德在遇见淑·布莱德赫(Sue Bridehead)之前就已经爱上了她的照片),但是色情关系不仅仅由照片制造,而且还被理

解为限制在照片中的现象就更普遍了。在科克托(Cocteau)的《这些淘气的孩子》中,那对自恋的兄妹同住一间卧室,他们的"密室"内有拳击手、电影明星和杀手的照片。他们将自己关在属于自己的巢穴当中来度过自己的隐秘传奇时光。这两位少年张贴起这些照片,供奉起自己的万神殿。1940 年代早期弗雷斯尼狱 426 号囚室里,让·热内(Jean Genet)在一面墙上贴了二十幅从报纸上剪下来的罪犯的照片,他从这二十张面孔中辨识出了"怪物的神圣标识",而且以他们的名义写了《鲜花圣母院》;它们成了他的缪斯,他的模特,是满足他色情欲望的法宝。"他们关注着我一成不变的日常程序,"热内写到——满怀着春梦,手淫,还有写作——"他们是我所有的家庭成员和仅有的朋友。"对于那些久困在家的人,对于那些囚犯,那些自囚的人来说,生活在那些富有魅力的陌生人的照片中间乃是对孤独的一种感伤反应,同时也是对它的一种侮慢性挑战。

J.G. 巴拉德(J. G. Ballard)的小说《车祸》(1973)描写了一种更为特别的出于性欲迷狂而收集照片的情景:讲述者的朋友弗甘(Vaughan)为筹划自己在车祸中丧生而收集车祸照片。出于因车祸死亡而产生的性欲幻觉所导致的举动在反复审阅这些照片时被预设出来,而且这一想入非非的幻觉本身也在其中进一步色情化了。从一方面看,照片是客观资料,从另一个角度看,它们又是心理科幻的内容条款。即使是在最可怕,或者看起来最客观的现实当中,也可以找到性要求,因此即使是最平庸的摄影文件也可以变异

为一个欲望的标志。一张照片是侦探的线索,也可以是窃贼同伙的色情信物。在《神山》中,霍夫拉·伯伦兹(Hofrat Behrens)病人的肺部X光片就是诊断工具。而对于在伯伦兹的结核病院服无期徒刑,被谜一般可望不可即的克拉芙迪娅·考查特(Clavdia Chauchat)迷成相思病的汉斯·卡斯托(Hans Castorp)来说,“不仅显示了她的面容,而且显示了她躯体上半部纤细的骨骼结构,以及包裹在苍白、鬼魅般的皮囊当中的胸腔器官的克拉芙迪娅的X光肖像”正是最珍贵的猎获物。对他而言,这幅“透明的肖像”比起汉斯曾经用如此爱慕的目光凝视过的霍夫拉画的克拉芙迪娅的肖像,即“外在的肖像”,是一个亲昵得多的他心爱的人的印迹。

照片是一种囚禁桀骜不驯、难以把握的现实的方式;是一种使之固定不变的方式。或者说,它们扩展了一个被认为萎缩了的、淘空了的、短暂的、疏远的现实。人们不可能拥有现实,但人们可以拥有(而且被拥有)影像——正如普鲁斯特所说的那样,作为最雄心勃勃的有自由意志的囚徒,人不可能占有现在,但人可以占有过去。任何事情都会比轻而易举地拍摄照片更像诸如普鲁斯特那样的艺术家的自殉式劳作了,照片的拍摄肯定是导致既往艺术作品的唯一活动,在这种活动中,一个动作,手指的一次触摸,都会产生一件完整的作品。当普鲁斯特式的苦力们预存现实远在天边的观念时,摄影却表明了接近现实的当下通路。但这种当下接近现实的实践结果却是另外一种制造距离的方式。

以影像的方式占有世界，确切地说，就是重新体验现实世界的非现实和疏远。

普鲁斯特现实主义的策略设定了与正常经验中认定为真实的现实事物的距离，以便激活通常只是在疏离和模糊的形式，即历史中才会生效的东西——那也就是现实成为他的所谓真实，即可以占有的东西的场所。照片在这种努力中无能为力。普鲁斯特无论何时提到照片都要如此这般地诋毁一番：一种浅薄的、在视觉上过于排他的、仅仅是随意的对于过去关系的同义词，其成果与根据全部感知力所给予的暗示反应而作出的深刻发现比较起来是无意义的——他称这种技术为“无意记忆”。你简直很难想象《在斯万家那边》的序幕结束时，讲述者在贡布雷偶然发现了教区教堂的照片，那种视觉遗物流露出来的意味，而不是浸蘸在茶中的低级玛大肋纳水果的味道，使得他的整个过去浮现在眼前。这倒不是说一张照片唤不醒记忆（它完全可以，只不过取决于观看者，而不是照片），而是由于普鲁斯特表达得很清楚的他自己对幻想性回忆所要求的东西，即它不仅仅广博又精确，同时还给人以事物的质地和本质。普鲁斯特将照片看作只不过是可以使用它们，作为一件记忆的工具，他就多多少少曲解了究竟照片是什么东西：它并不完全是捏造或替换记忆的一件工具。

照片能够直接得到的并不是现实，而是影像。例如，所有的成年人现在都可以确切地知道他们自己以及他们的父辈乃至祖父辈孩提时代的长相——在照相机发明之前这是

不可能知道的,哪怕是在那一小群习惯于委托人为其子女画像的人当中也是不可能的。大多数这类肖像都比任何快照的信息量少一些。而且就算是非常有钱的人通常也只拥有一幅自己或先辈孩提时代的肖像,也就是说,孩提时代某一时刻的影像。而现在司空见惯的做法则是拍摄很多自己的照片,照相机提供了拥有从年轻到年老任何年岁的完整记录的可能性。十八和十九世纪布尔乔亚家庭中悬挂标准肖像的要点就是要确证被画人的理想(宣示社会地位,修饰个人面貌);在这种目的支配下,人们之所以没有感觉到需要超过一幅以上肖像的原因就昭然若揭了。照相记录所确证的只不过就是,说得更朴实一点,被拍摄者存在着;因此,你绝不可以要求太多。

对于题材的独特性由于被拍摄而拉平的担心从未像在1850年代里表达得如此频繁,在那些年代里,肖像摄影首次给人以例证,证明照相机是如何能够创造出当下的时尚和经久不衰的工业的。在麦尔维尔(Melville)五十年代初出版的《皮埃尔》一书中,主人公,又一位自愿孤立的狂热鼓吹者,

> 怀着当时无比愿意的心情认为,任何人的最忠实的肖像都可以由达格雷摄影术拍摄出来,而在此之前的岁月中,一幅忠实的肖像只是有钱人或世界上的精神贵族才能力所能及。不像往昔那样推断一幅肖像会使一位天才不朽,如今一幅肖像只不过使一位笨伯昙花一

现,这种推论结果再自然不过了。此外,如果人人都发表自己的肖像,那么真正的区别就在于压根儿不要去发表你的肖像。

但是如果照片屈意奉承,绘画就会从另一面曲解:它们会大肆铺张。麦尔维尔直觉到,商业文明中的所有肖像形式都遭到了损害;至少在皮埃尔看来,是一种疏远了的感觉力的尽善尽美的典范。正如一张照片在一个大众社会中太微不足道一样,一幅绘画又太过分了。绘画的本质,皮埃尔谈到,使得它

> 比人更值得敬畏;由于没有什么相形见绌的东西可以想象为与肖像有关,因而许多不可避免地相形见绌的东西便可以想象为感人。

即使这种反讽可以被认为由于摄影的大功告成而已经溶化消解,一幅绘画和一张照片之间在肖像方面的主要分野仍然存在。绘画亘古不变地概括总结,摄影则往往并不如此。摄影影像是不断发展着的传记或历史的一则则证据。一张照片和一幅绘画不一样,它暗示着还会有后来者。

"永远——人类文献都会使现在和将来与过去保持联系,"列维·海因说。但摄影所提供的不仅仅是一个历史记录,而且还是面对现实的新方式,就像无以数计的当代摄影文献的效果所证实的那样。当旧照片充塞着我们的历史意

象时，现在拍摄的照片则将现实的东西转换为类似历史的意象。照相机建立起一种与现实的推理关系（现实由其迹象而被人感知），提供一种对经验的当下追溯性观照。照片提供的是占有的模拟形式：占有现在，占有过去，甚至占有将来。在纳波科夫的《斩首的邀请》（1938）中，人们向囚犯辛辛纳忒斯展示了一张邪恶的皮埃尔法师铸造的一个儿童的“照相占星图”：一本影集中小艾米的婴儿时期，然后是小孩童时期，接下来是前青春期，像她现在的情形，然后——通过修描和使用她母亲的照片——艾米的青春期，新娘，三十岁，结束于一张四十岁的照片，艾米躺在灵床上。纳波科夫称这例制造物为“时间作品的滑稽模拟”；它同时也是摄影作品的滑稽模拟。

拥有如此众多自恋用途的摄影也是使我们与世界的关系变得客观的强有力工具；这两种用途互为补充。仿佛是一副无对错之分的双目镜，照相机使得疏远的事物变得亲近；熟悉的事物变得很小，抽象，陌生，非常遥远。它于一种轻松、养成习惯的活动中提供既参与又疏离我们自己的生活和别人生活的契机——允许我们参与，同时又确证疏离。如今战争与摄影看来是难解难分了，飞机失事和其他恐怖事件总是吸引着身挎照相机的人们。一个将寻求绝不要经历贫困、失败、悲惨、痛苦、可怕的疾病成为规范的社会，而且在这个社会中死亡本身被认为不自然和并非不可避免，

而是一种残酷、不应有的灾难，这个社会将创造出一种对于这些事件的极大好奇心——这种好奇心通过照片拍摄部分地得到满足。祛灾襄祸的感情激起了观看令人痛苦的照片的兴趣，而观看这些照片又暗示并加强了人们消灾的情感。这部分地是由于人们是在“此”，而非“彼”，部分地由于所有事件变形为影像时都要求具有必然的特性。在现实世界中，某事正在发生，没有人知道什么将要发生。在影像世界中，它已经发生过了，而且它将永远以那种方式发生。

通过摄影形象来知晓了许多世界的情状（艺术，灾难，自然的美等等）之后，人们在看到真实的事物时便频频感到失望，感到震惊，感到无动于衷。因为摄影影像会从我们亲身经历的事件中减去一些情感，而它们所唤起的情感则大部分都不是我们在现实生活中所具有的。往往有些东西在摄影形式当中比起我们切身体验到时更能打动我们。1973年在上海的一家医院里，看着一位患高位溃疡的工人在针刺麻醉的情况下胃部切除了十分之九，我设法在不呕吐、一次也没有感到需要把目光移向别处的情况下看完了那场三个小时的手术（那是我观看过的第一次外科手术）。一年以后在巴黎看的一场电影中，安东尼奥尼拍摄的中国纪录片《中国》中不那么血淋淋的手术场面却在手术刀第一次割下时就使我退缩，而且随着手术场面的展开数次将目光掉往别处。一个人对于以摄影形式出现的令人不安的事件在某种意义上要比对真实事件的感受力脆弱一些。那种脆弱性是某人与众不同忍受力的一部分，这个人充当了两次以上

的旁观者,第一次是由参与者,第二次是由形象制作者定过型的事件的旁观者。因为在真实的手术当中,我必须先洗手消毒,披上手术服,然后站在忙忙碌碌的医生和护士身边扮演自己的角色:有自制力的成年人,举止合宜的宾客,恭恭敬敬的目击者。而电影中的手术不仅阻止了这种谦恭的参与,而且还阻止了观看时的任何积极活动。在手术室里,我是变换焦距,拍摄特写和报导快照的人。而在电影院里,安东尼奥尼已经选择了哪些部分我可以观看;照相机替我观看了——而且强迫我去看,留给我的唯一选择就是不看了。此外,电影还将需要数小时才能完成的事情浓缩到几分钟里,只用有趣的表现方式留下有趣的部分,也就是说,旨在鼓动或震撼人们。它的戏剧性被编排布局和蒙太奇的训导理论戏剧化了。我们翻开一本摄影杂志,一连串新的连续镜头开始了一部电影,作出一种比现实时间中连续发生的事件之间更强烈的对比。

对于我们来说,没有什么比 1974 年初中国通讯社对安东尼奥尼电影的攻击更能说明摄影的意义了——除了其他作用之外,主要是作为刺激现实的工具。他们制作了一份现代摄影全部手段的目录,静止的照片和电影。[①]对于我们来说,摄影与观看的间断方式有着紧密的联系(其要义恰恰在于透过一斑而窥全豹——一种捕捉细节引人注目的收获

---

① 见《恶劣的用心,卑劣的手法——批判安东尼奥尼拍摄的题为〈中国〉的反华影片》(北京,外文出版社,1974)。这是一本十八页的小册子(未署名)。它再版了 1974 年 1 月 30 日《人民日报》上的一篇文章;以及《北京周报》

方式。),而在中国,它却仅仅与连续性联系在一起。不仅仅有适合照相机的题材,那些积极的、启发性的(榜样式的活动,微笑的人们,晴朗的天气)和秩序井然的题材,还有适合拍摄的方式,这些方式来自排斥摄影观看意念本身的空间道德秩序观念。因此,安东尼奥尼受到了谴责,由于他拍摄了那些旧的或老式的东西——“他刻意寻找和拍摄破败的墙壁和早已被人遗弃的黑板报”;“无视田间奔忙的大大小小的拖拉机,(他)选中的只是驴拉石碾”——由于他展现了不合礼仪的时刻——“他令人作呕地拍摄人们擤鼻涕和上厕所的情景”——还有自由散漫的时刻——“他不去拍摄我们厂办小学教室里的学生,而是拍摄小孩子下课后跑出教室的情景。”而且他还被指控以自己的拍摄方式来诋毁拍摄对象:使用“灰暗和沉闷的色彩”,将人隐藏在“阴影”当中;同一个题材用各种各样的方式来处理——“有的时候拍远景,有的时候拍特写,有的时候从正面拍摄,有的时候又从背后拍摄”也就是说,没有从一个单独的、处于理想位置的观看者的角度来表现;他还使用了俯角和仰角拍摄——“他的摄影机有意识地从很坏的角度来对准这座壮

第8期(1974年2月22日)《批判安东尼奥尼的反华影片》,这期周报汇集了当月发表的另外三篇文章的节选。这些文章的目的当然不是要阐述一个摄影的观点——因此它们的兴趣是出于无意——而是要树立一个典型的意识形态敌人,正像在此期间发动的其他群众性教育运动一样。在这一目的的指引下,大可不必动员千百万人周游全国各地的学校、工厂、军营和公社去为召开“批判安东尼奥尼的反华影片”的大会而事实上看一场《中国》,正像大可不必为参加1976年的“批林批孔”运动而去真正地读一册孔丘的书一样。

观的现代化桥梁,以便使它看起来畸形并且摇摇欲坠”;而且没有拍足够的全身像——“他绞尽脑汁贴得如此近去拍照,企图歪曲人民的形象,丑化他们的精神面貌。”

除了大批量生产的被人敬畏的领导人,革命样板戏,以及文化宝藏的摄影图象外,人们还常常在中国见到一种私人的照片。许多人都拥有他们所爱的人的照片,钉在墙上,或贴在玻璃后面,放置在柜顶和办公桌台面上。这些照片中有一大部分都是家庭聚会和旅途中拍摄的那种快照;但没有一张是抓拍的照片,就连这个社会中最生疏的拍摄者都觉得正常的那种照片——在地板上爬行的婴儿,什么人的半身像——都没有。体育运动照片将全队表现为一群人,或者是只有表演中最风格化的芭蕾舞场面:通常情况下,人们手持照相机就是为了集中到一起,然后排成一两排来拍照。没有谁会有兴趣去捕捉运动中的题材。有人猜测,这部分地是由于某种要求行为举止和形象表现得体的古老习俗。而这正是照相机文化首次登场亮相时人们的典型视觉趣味,当时影像被界定为某种可以从其拥有者那里偷走的东西;因此,安东尼奥尼由于“不顾人们的意愿强行拍照”,如同一个“窃贼”而受到了谴责。拥有一部照相机并不意味着允许随意侵犯,就像在这个社会中要看人们是否愿意那样。(彬彬有礼的照相机文化表明,当一个人在公共场合被一位陌生人拍照时,只要拍摄者停留在允许距离之外,被拍摄者就应假装不在意——也就是说,被拍摄者应该既不禁止拍摄,也不摆姿作态。)和我们这里不同,我们在我

们可以摆姿势的地方就可以摆姿势,在必须同意的时候就同意;而在中国,拍摄照片总是一种仪式;它总要包括摆好姿势而且还必须要征得同意。如果有谁“有意识地潜近不明其企图的人而且将他们拍了照”,那就是剥夺了这些人和事摆好姿势以便处于最佳状态的权力。

安东尼奥尼在《中国》中用去了几乎是全部的系列镜头来拍摄北京的天安门广场,这个国家政治朝圣的首要目的地,拍摄等待拍照的朝觐者们。安东尼奥尼展现中国人演示那一基本仪式,用摄影机记录下一次旅行的兴趣很明显:照片和被拍摄是摄影机最钟爱的当代题材。对于他的批评者们来说,参观天安门广场,留下一张纪念照的愿望

是他们深厚的革命感情的体现。但是怀着不可告人的目的,安东尼奥尼不去表现这一事实,只是去拍摄人们的服装、运动,和表情:这里是某某人蓬乱的头发;那里是人们眯缝着眼,阳光晃得人睁不开眼;一会儿是他们的衣袖;一会儿是他们的裤子……

中国人拒绝对现实的摄影割裂。特写不为人所采用。即便是博物馆里出售的古迹和艺术品明信片也不表现局部;拍摄对象总是正面对着照相机,处于中间,沐浴在静止的光线之中,而且是全景。

我们发现中国人很质朴,不理解破裂斑驳的门扇的美,无序中的别致之处,奇特角度和意味深长细节的力度,废弃

物中的诗意。我们有一个关于修饰的现代观念——美并不存在于任何事物之内;它有待通过另一种观看方式去发现——还有一个宽泛一些的关于意义的观念,摄影的许多用途都证明并有力地加强了这一观念。一件事物的变化越多,其意义的可能性就越丰富:因此,摄影现在在西方有着比在中国更多的东西可谈。除了《中国》作为一个意识形态商品的项目有其真实性外(而中国人觉得这部影片丢了他们的丑也没错),安东尼奥尼表现的影像确实比中国人为表白自己而创制的任何影像都意味着更多的东西。中国人不想让照片意义太丰富,或者是太有意思。他们不想从不同寻常的角度来看世界,来发现新的题材。照片被认为应该去展示已经描述过的东西。摄影对我们而言是一件制作clichés(法语,意思是陈词滥调和摄影的底片)的双刃工具,而且要为"新鲜的"见解服务。对中国当局来说,只有clichés——他们认为这不是 clichés 而是"正确的"观点。

在当今中国,只有两种现实受到承认。我们将现实看作无望但却有意义地多元。在中国,规定要加以讨论的就是一个有着"两条路线",一条正确一条错误的东西。我们的社会提供一系列间断的选择和感知对象。在一个单纯的、理想化的观察者周围有着构成的东西;每一张照片都为"伟大的独语"作出自己的一点贡献。对我们来说,有着分散的、可互换的"观点";摄影就是一个多元话语。当前的中国意识形态将现实定义为周期性二元论构造起来的历史进程,轮廓鲜明,具有道德色彩意味;绝大部分历史都被断定

为不好。对我们来说,历史进程令人敬畏地复杂,时而有着相互矛盾的含义;艺术,例如摄影,从我们将时间理解为历史的意识当中吸取了许多东西。(这就是时间的流逝之所以增加了照片的美学价值,时间的疤痕使得拍摄对象更能打动摄影家们的心,而不是少一些兴趣的原因之所在。)这种历史观保证了我们了解尽可能多事物的兴趣。中国人唯一可以处理他们历史的用途就是说教:他们的历史兴趣很狭窄,充满道德意识,变形,见怪不怪。因此,我们意义上的摄影在他们的社会中没有市场。

中国为摄影设置的限制只是反映了他们社会的特征,一个由刻板、持续冲突的意识形态统一起来的社会。我们无限制地使用摄影影像不仅反映而且还形成了这个社会,一个由否定冲突统一起来的社会。我们对世界的每一个观念——资本主义二十世纪的"世界一"——就像一个摄影的总看法。世界是"一"并非由于它联合在一起,而是由于考察它的形形色色内容并不揭示冲突,却只是揭示了一个更为令人震惊的差异性。这个乖谬的世界联合体由将其内容翻译成影像而实现。影像总是可以和谐共存的,或者使之共存,哪怕它们表现的现实并不和谐。

摄影并不是简单地再现现实,它还使之再循环——这是一个现代社会中关键的进程。在摄影影像的形式中,事物和事件被当作新的功用,赋予新的意义,这些功用和意义超出了美和丑,有用和无用,良好的趣味和拙劣的趣味的区别。摄影成为制造属于事物和情境特性的主要手段之一,

这种特性泯灭了这些差别:“意味”。使得某物有意味就是它可以看上去像,或者类似他物。有一种艺术和一些观看事物的样式是为了使其有意味;为了补充这种艺术和这些样式,过往的作品和审美趣味会稳定地周而复始。循环后的 clichés 又成为变种 clichés。摄影的再循环从独特的客体中制造 clichés,又从 clichés 中制造与众不同,生动的作品。现实事物的影像与影像的影像层叠交错。中国人限制摄影的功用,因而没有形象的层次性或丰富性,所有的影像都相互强化和重复。① 我们将摄影理解为一种方式,任何东西都可以确切地通过这种方式说出来,任何目的都可以通过这种方式达到。现实中的孤立现象都可以由影像结合起来。在照片中,原子弹爆炸可以被用来做保险箱的广告。

对我们来说,独具个人眼光的摄影家和作为客观记录者的摄影家之间的区别似乎十分重要。这种区别往往被误认为割裂了作为艺术的摄影和作为记录的摄影。不过两者

---

① 中国人对于形象(以及话语)重复功能的关注导致了附加形象的散布,这些照片表现显然是没有摄影家在场的景象;而且持续使用这种照片表明这些人对于摄影形象和照片拍摄所意味的东西理解是多么不足。在《中国阴影》一书中,西蒙·雷斯(Simon Leys)以“学雷锋运动”为例,那是一场 1960 年代中期的大规模群众运动,旨在灌输毛式公民的理解。一个名叫雷锋的无名公民应征入了伍,二十岁时死于一次平凡的事故。在各大城市举办的《学雷锋展览》包括“图片文献,例如‘雷锋帮助老大娘过马路’,‘雷锋(带病)悄悄为同志洗衣服’,‘雷锋将自己的午饭送给忘带饭盒的同志’,等等”,显然没有人质疑“在那位卑微,迄今为止不为人知的士兵一生中发生的种种事情中有一位摄影师总是碰巧在场”。在中国,使得形象真实的东西就是看了对人有益的东西。

都是摄影本意的逻辑延伸:即从一切可能的角度来潜在地记录世上的万事万物。还是那位纳达尔,他拍摄了当时第一张最具权威性的名人肖像,进行了第一次摄影采访,同时也是第一位拍摄航空照片的摄影家。1855 年他在巴黎从一个气球上进行"达格雷摄影"拍摄时,他立即掌握了摄影对于战争制造者们的未来好处。

有两种态度强调了世事万物皆为摄影素材这一论断。一种是认为,在足够敏锐的眼光看来,任何事物中都存在着美或至少是意味。(对使得一切事物,无论是什么,都适宜拍摄的现实进行审美,这正是同时使得将任何照片,哪怕是全然功利性的那种照片,列为艺术成为可能的态度。)另一种态度就是将一切事物视为某种此刻或将来有用的对象,作为评判、决议和预言的东西。据一种态度看来,没有什么不该看的东西;而据另一种态度看来,没有什么不该记录的东西。作为一种使得所有人都有可能对于重要性、意义和美作出不偏不倚判断的小机械玩艺,照相机为现实提供了一种审美的手段。("那可以拍一张好照片"。)通过收集使我们能够对目前发生的事作出更准确、更为迅速反应的信息,照相机为现实提供了一种工具性手段。这种反应当然可能会要么具压迫性要么是仁慈的:军事侦察照片可能会是褫夺我们生命的帮凶,而 X 光片则有助拯救生命。

尽管这两种态度,审美的和工具性的,似乎创造出对人和环境相互抵牾甚至水火不相容的感情,那却完全是一个将公众从私人分离出来的社会中,社会成员被要求分担和

以之安身立命的典型矛盾态度。也许没有什么活动像摄影那样使得我们如此完善地准备好以这些充满矛盾的态度来生活下去,摄影卓越地为这两者提供支持。一方面,照相机支撑了想象力为强力服务——为国家、工业和科学服务。另一方面,照相机使得想象力在作为私生活的那一神秘空间中富有意义。在中国,除了政治和道德说教之外就没有为审美感知的表现留下空间了,只有某些东西可以拍摄,也只能以特定方式拍摄。对于进一步与政治脱离的我们来说,有越来越多的空间有待用照相机能够胜任的感知实践来填充。更加新颖一些的摄影技术效果之一(影视,快速制作电影)已经将更多用照相机私下里拍摄的东西转换为自恋式用途——即自我监视。但是这种目前广为流行的在卧室和理疗室内以及周末恳谈会上使用的形象反馈似乎远比作为公开场合监督工具的视像潜力的重要性小得多。大概中国人终究会像我们这样工具性地使用摄影,也许这一种除外。我们倾向于将角色性质和机器运作的状况等而视之,这就使得广泛使用的物质性设备,即由照相机提供的来自外部的机械化处理,更可接受。中国人远为压抑的秩序标准不仅要求监控行为(机器运作状况),而且还要改变实质(内心);监督内在化到史无前例的地步,这表明照相机作为监督的一种手段在他们的社会里前景堪虞。

中国树立了一种专政的榜样,其主要观点就是“好”,它将最严厉的限制加诸所有表现形式,包括影像。未来也许会出现另一种专制,其主要观点是“有意味”,任何种类的影

像,已成俗套的和越轨偏向的,都会激增。纳博科夫的《斩首的邀请》中就表明了类似的观点。它描绘的一个典型极权主义国家只有一种无所不在的艺术:摄影——那位徘徊在主人公死刑囚室周围的友好摄影家在小说的结尾却原来是刽子手。而且似乎没有办法(只要不经历大的历史记忆缺失,像中国那样)限制摄影影像的激增。唯一的问题就在于照相机创造的影像世界的功能是否会尚有其他。目前的功能已经足够清晰了,如果人们考虑到摄影影像是在什么样的情境中为人观看,它们创造了一些什么样的从属物,它们平定了一些什么样的对抗的话——也就是说,它们撑持了一些什么样的制度,它们真正满足了谁的需要。

一个资本主义的社会需要一个建立在影像基础之上的文化。它需要提供极其大量的消遣娱乐来刺激购买和麻痹阶级、种族和性的伤痛。它还需要搜集无尽的信息,更好地利用自然资源,提高生产率,维持秩序,发动战争,为官僚们提供工作。照相机的双重功效,将现实主观化和将现实客观化,理想地满足和强化了这些要求。照相机以两种方式来限定现实,这两种方式对于一个发达的工业化社会的运作是必不可少的:作为一种公开展示(为公众)和作为一种监督对象(为统治者)。影像的生产还提供了一种统治的意识形态。社会的变迁被影像的变换所取代。消费多元影像和商品的自由与自由本身被等量齐观。日益狭窄的自由政治选择自由经济消耗需要无限制的影像生产和消耗。

需要拍摄一切的最后理由就在于消费本身的逻辑。消费就意味着挥霍,意味着耗尽——因此,就意味着补充。由于我们制造影像消费影像,我们就需要更多的影像;越来越多的影像。但是影像并非这世界必须彻底搜索的宝藏;它们恰恰是目光所及之处近在身边的东西。拥有一部照相机可以唤起某种类似于情欲的东西。而正像情欲的所有可靠形式一样,它不可能得到满足:首先,由于摄影的可能性是无限的;其次,由于这一方案终究是自我耗尽的。摄影家们殚精竭虑地撑持起一个枯竭的现实感的企图导致的就是枯竭。我们对世事无常的压抑感自照相机给予我们将流逝的时光"定格"的意义之后更显剧烈。我们以更快的速率消费影像,就像巴尔扎克怀疑照相机会耗尽躯体的层次那样,影像消费了现实。照相机就是解毒药和疾病,是一种挪用现实的方式,一种使现实陈腐的方式。

摄影的力量实际上已经将我们对现实的理解"解柏拉图化了",使之越来越不大可能根据影像和事物的区别,副本和原作的区别来反应我们的经验。它曾经适应柏拉图对影像的贬抑态度,将影像比附为影子——昙花一现,提供最小限度的知识,非物质性,无力同时表现投射这些影像的真实事物。然而,摄影影像的力量来自它们凭借本身的特性就是物质现实,来自它们在追随所有那些投射出这些影像的事物时留下来的知识丰富的积淀,来自它们是转变现实的有效方式——将它转变为影子的方式。影像比任何人可

能想象的都要真实。正因为它们是一种无尽的资源，一种不可能被消费主义的浪费所耗尽的资源，那就更有理由实施自然保护主义的改善法。如果说现实世界可能有一种更好的包括这种影像的方法，它将会需要一种不仅是现实事物的生态学，而且还需要一种影像的生态学。

引语简集

[向沃尔特·本雅明致意]

我曾渴望捕捉映入眼帘的一切美，这一渴求最后终于得到了满足。

——茱丽亚·玛格丽特·卡梅隆

我渴望拥有这样一种记忆，铭记住这世上所有于我来说亲切的东西。在这里，并不仅仅是相象才弥足珍贵——而且还有事物中蕴含着的联系和亲近感——还有永远凝固住了的躺在那里的那个人的身影这一事实！我想，正是肖像的神圣化——而且就我而言说出来也绝不可怕，我的兄弟们如此激烈地呼喊着反对的东西，我宁愿铭记住我亲爱的人，而不是曾经制作出来的最高贵艺术家的作品。

——伊丽莎白·芭雷特

（1843 年，致玛丽·罗素·米特福德的信）

对于那些真正有眼光的人来说,他的摄影便是他生活的写照。他可以观看,可以受到其他人方法的感染,他甚至可以用这些方法来寻求自己的途径,但他最终还是要摆脱这些方法。那正是尼采(Nietzsche)说下面这番话时的真实含义:"我刚读过叔本华(Schopenhauer),现在我得摆脱他了。"他知道,如果你任别人的方法介入你和自己的想象力之间,那将会是多么有害,尤其是那些经验丰富,强有力的方法。

——保罗·斯特兰

人的外表乃是内心世界的体现,人的面貌乃是完整性格的表现和展示,这种推断本身很可能就足够了,因而也是一个保险的依据;人们总是焦虑地看着那些使自己一举成名的人这一事实就可以证明这一推断——摄影——最大限度地满足了我们的好奇心。

——叔本华

体验一件美妙的事物意味着:有必要错讹地体验它。

——尼采

就一个小得荒诞不经的总和而言,我们现在大概已经不仅

对世界上所有著名的景点了如指掌，而且对欧洲的几乎所有名人也都熟悉了。摄影家的普遍存在实在是一件了不起的事情。我们都见过阿尔卑斯山，都对夏摩尼克斯和冰海了然于胸，尽管我们从来不怕英吉利海峡的恐怖——我们翻越过安第斯山脉，攀登过特尼莱夫，进入了日本，“游览”过尼亚加拉和千岛群岛，和我们的同胞饮过庆胜利的美酒（在商店橱窗前），在气派十足的议会和俱乐部里与国王、皇帝和皇后们，和首席女歌剧演员，芭蕾宠儿，还有“风度翩翩的演员们”无拘无束地同坐一席。幽灵我们见过，却没有觳觫不安；王室面前我们站过，却没有脱帽致敬；简而言之，透过一只三英寸的透镜，我们观看着这个邪恶但却美丽的世界上的每一个壮观和浮华的场面。

——“D.P.”，《每周一评》专栏作家

1861年6月1日，伦敦

有人说阿忒热拍摄的（巴黎狼藉的荒街陋巷）仿如犯罪场景，此论相当公允。犯罪场景也是一片狼藉；拍摄它的目的是为了提供证据。摄影在阿忒热的推动下成为历史事件的权威性证据，并且获得了一种隐秘的政治意义。

——沃尔特·本雅明

若果我能用言语来讲述故事，我就不必拽上照相机了。

——列维·海因

我去了马赛。一点小小的优惠使我进展顺利，工作得得心应手。我那时刚刚发现了雷卡照相机。它扩展了我的眼力，自打我发现它之后我们就须臾不离了。我整日在街头梭巡，兴奋莫名，随时准备出击，决心要“捕捉住”生活——要在生活的行动中保藏生活。我最渴望的就是要抓住正展现在我眼前的某种情势的全部本质，我深信只要一张照片就够了。

——亨利·卡蒂耶－布莱松

很难辨明你究竟止于何处

而照相机却于斯开始。

一部美能达 35mmSLR 照相机使人在捕捉周边世界时几乎不费吹灰之力。要表现内心世界也是如此。它的手感舒适。您的手指自然而然地就位。一切都运转得天衣无缝，照相机简直成了您的一部分。您无需离开取景器来进行目视调整。所以您大可专心致志地创作画面——您也可以运用美能达来随心所欲地检测您想象力的极限。Rokkor－X 和美能达/凯尔特系列摄影器具的 40 多套透镜使您超越距离，或者是拍摄洋洋大观的“鱼眼镜”全景……

美能达

你就是照相机，照相机就是你

——广告(1976)

我拍摄不想绘制的东西，绘制我拍摄不出来的东西。

——曼·雷

只有在被迫的情况下照相机才会撒谎：它基本上是一种诚实的媒体。因此，摄影家更可能本着一种探究、交流的精神去接近自然，而不是以自命不凡的“艺术家”那种鲁莽无礼，狂妄自大的态度自居。当代的新生活观点建立在诚实地处理一切问题，无论是道德问题还是艺术问题的基础之上。虚假的建筑面，虚假的道德标准，各种各样的花招和装腔作势都必须而且也将会被粉碎。

——爱德华·韦斯顿

我试图在我的大部分作品中赋予一切事物——即便是那些所谓“无生”物——赋予生命和人的精神。我逐步逐步地意识到，这一极其泛灵论的具体化过程首先来自我对加速人生机械化的深切恐惧和焦虑；来自其后在所有人类活动的领域打上个人烙印的企图——这一整套过程就是我们军事－工业社会的主流表现方式之一——有创造性的摄影家使

得对象中的人文内容高飞远举，将人文的含义传达给周遭的非人世界。

——克劳伦斯·约翰·拉夫林

你现在想拍摄任何东西都没有问题了。

——罗伯特·弗兰克

我总是偏爱在工作室里工作。这样可以将人们与其环境分离开来。他们在某种意义上就变成了……自身的符号。我往往觉得，人们来找我拍照，就像他们去看医生或找算命先生一样——目的是为了知道自己状况如何。因此，他们依赖于我。我得让他们集中注意力。否则就没有什么可拍的了。这种注意力来自我，并且影响了他们。有的时候这种注意力变得如此强烈，以致于摄影室里鸦雀无声。时间凝固了。我们共同拥有一段短暂、热烈的本质沟通。不过那是分外的。它没有过去……也没有未来。拍摄一旦结束——照片一旦拍好——一切便荡然无存，只有照片……照片和某种困窘。他们离去了……我并不认识他们。我很少听到他们说些什么。若果我一周后在什么地方的一个房间里遇上他们，我期望他们认不出我。因为我并不认为我当时在场。至少我当时的一部分……此刻是在照片里。照片对我有一种真实性，而别人就不一样了。正是通过照片，我

才认识了他们。也许这就是摄影家的天性。我从未真正投入过。我不必真正地知道什么。只要辨别就是了。

——理查德·阿维东

达格雷摄影术不仅仅是一种为描绘自然服务的工具……(它)还使其有力量再生自己。

——路易·达格雷

(1838 年为吸引投资者而散布的一条消息)

人类或自然的造物从未有过比安塞尔·亚当斯的照片里更壮观的了,他拍摄的形象比由之制作的自然事物更有力地攫住观众的心。

——亚当斯摄影集广告(1974)

这张拍立得 SX－70 照片
是现代艺术博物馆藏品的一部分

这张作品由卢卡斯·萨马拉斯(Lucas Samaras)拍摄,他是美国最著名艺术家之一。它是世界上最重要的藏品之一部分。它是用世界上最佳直接摄影系统,拍立得 SX－70 蓝德照相机制作而成。上百万的人拥有这样的照相机。这种性能优良用途广泛的照相机曝光范围从 10.4 英寸至无穷

大——萨马拉斯用 SX－70 拍摄的艺术作品本身就是一件艺术品。

——广告(1977)

我的作品大都怀有同情心,温柔而且有个性。它们会让观众自己去看。它们不会去说教。它们也不会摆出艺术的架式。

——布鲁斯·戴维逊

艺术中的新形式由边缘形式修成正果而创生。

——维克多·什克罗夫斯基

——……一种新兴工业对其信徒进一步证实愚行蠢举和摧毁法国民族特色中本该保留下来的天性贡献颇丰。崇拜偶像的人众假设出一种名符其实的理想并挪用到其本质上去——那是完全可以理解的。就绘画和雕塑的情况而言,久经考验的公众目前的信条,首先是在法国……是这样的:"我信仰自然,而且我只相信自然(理由很充分)。我相信,艺术就是自然的确切复制品,舍此无他——因此,一种其产品能够使我们辨识出自然的工业就正是艺术的精要。"一位有报复心理的上帝已经准允了这批人的祈愿。达格雷就是

他的弥赛亚(Messiah)。公众现在如此告诉自己:“既然摄影将我们可能希望的东西都确保精确地给予我们(他们真的相信这一点,这些白痴!),那么摄影和艺术就是一回事了。”从那一刻开始,我们可悲的社会就蜂拥而去凝视一块破铜烂铁上面的卑琐形象,就像那喀索斯(Narcissus,古希腊神话中因爱恋自己水中的影子而憔悴致死的美少年)跑去看一个男人那样……一些民主作家应该已经从中看到了一种在人群当中散布厌恶历史、厌恶绘画情绪的廉价方法

——

——波德莱尔

生活本身并非现实。我们就是将生活铸进石材的人。

——弗里德里克·索默尔

这位年轻艺术家已经在一百多张不同的照片上逐块逐块石头地记录下了斯特拉斯堡和雷姆斯地区的大教堂。由于他,我们才登上了所有的台阶——我们用自己的眼睛不可能发现的东西,他都为我们看到了——人们可能会以为,中世纪那些圣徒般的艺术家已经预见到了达格雷摄影术,他们将其塑像和石刻放置在只有盘旋在塔尖的飞鸟才能赞叹其细节和完美的高处。……层复一层,整座教堂都重建过,在阳光,阴霾和淫雨中显露出奇妙的效果。M. 勒·塞克也

竖起了他的丰碑。

——H. 德·拉克赫戴勒

《光》,1852 年,3 月 20 日

将事物空间性地和力所能及地贴得“近一些”的需要如今几乎成了一种迷狂,正如通过摄影复制的方式来否定一件既定事实的独特性或短暂性的癖好一样。以摄影的方式,用特写镜头,来复制对象的压力日益增长……

——沃尔特·本雅明

摄影家终归成为摄影家,驯狮者终归成为驯狮者,这绝不偶然。

——多罗茜娅·朗格

如果我仅仅是好奇,那么就很难对某人说:“我想到你家来,让你和我谈心,把你的生活故事讲给我听。”我的意思是说,人们会说:“你疯啦。”此外他们还会非常小心谨慎。不过照相机是一种许可证。有很多人,他们都希望引人注意,而那也是一种合理的注意。

——戴安·阿尔布斯

……突然间,一个小男孩跌倒在我旁边的地上。我当即意识到,警察并不是在开枪示警。他们在向人群开枪。更多的孩子倒下了。……我开始拍摄旁边那位垂死的小男孩。鲜血从他嘴里涌出来,一些孩子跪在他身边,企图止住汩汩流出的鲜血。接着,一些孩子高呼说他们要杀了我……我求他们不要阻止我。我说,我是个记者,我在那里记录所发生的事情。一位女孩用石头打中了我的头。我头昏眼花,但仍站得起来。后来他们看出了原委,有些孩子就放过了我。直升飞机一直在头顶盘旋,枪声也响个不停。那真像是在做梦。一个我永生难忘的梦。

——引自黑人记者奥尔夫·库马罗在《约翰内斯堡星期日时报》上就南非索维托暴乱所作的报导,发表于《观察家》(伦敦),1976 年 6 月 20 日,星期天

摄影是世界各地都能理解的唯一“语言”,它在所有民族和文化之间架设起桥梁,维系着人类大家庭。它超越于政治影响——在人们享有自由的地方——真实地反映生活和事件,使得我们分享别人的希冀和期望,阐明政治和社会环境。我们成为人类的人道和非人道的见证……

——赫尔马特·根舍姆

(摄影创作,1962)

摄影是一套视觉编辑系统。它实际上是在正确的时间站在正确的地点时为人们想象力锥体的一部分包裹一个框架的问题。如同弈棋或写作一样，它是从既定的可能性当中作出选择的问题，但是就摄影而言，可能性的数量并非有限，而是无穷无尽的。

——约翰·什扎科斯基

我有时会在房间的一角架起照相机，坐在离其有一段距离的地方，手持遥控快门线，看着我们的拍摄对象，而考德威尔先生则与他们交谈。可能要一个小时，他们的面部或姿态才会让我们感觉到我们试图表达的东西，而它一旦出现，那情境就会在他们毫不知情的情况下锁定在一张胶片上。

——玛格丽特·博克－怀特

这是纽约市长威廉·奎诺尔 1910 年被一个刺客枪杀时的照片。这位市长正要登上一艘前往欧洲度假的轮船，一位美国报刊摄影记者也到达了。他要求市长摆好姿势照相，正当他举起照相机时，人群中有人开了两枪。混乱中，这位摄影师保持了镇定，他拍摄的这张满身血污的市长歪倒进救援者怀中的照片已经成为摄影史的一部分。

——《咔嗒》解说词：《摄影图片史》(1974)

我一直在拍摄我们的便器,那种美得无以复加的光滑、上了瓷釉的容器……这里有“人物神性”的全部美感曲线,但要减去不完美的成分。希腊人从未在其文化中达到过更有意义的尽善尽美,精心地向前运动的轮廓使我多多少少想起了萨摩色雷斯的胜利女神。

——爱德华·韦斯顿(Edward Weston)

这时工艺民主中的优良品味结果只不过是品味歧视。如果说艺术之能事就是创造或好或坏的品味,那么它就彻底失败了。在趣味分析的问题当中,你家中的冰箱、地毯或座椅可以轻而易举地表现好或坏的审美趣味。好的摄影艺术家现在试图去做的就是将艺术提升到超越纯粹审美的水平。摄影艺术必须完全避免逻辑。逻辑真空必须有,以便观众将自己的逻辑运用其中,事实上作品是在观众的眼前呈现自己。因此,它就成为观众的意识、逻辑、道德、伦理和趣味的直接反映。作品应该象反馈过程那样作用于观众自我的工作样式。

——雷斯·勒万,《摄影艺术》,
见《摄影工作室国际》1975 年 7、8 月号

女人和男人——这是一个非常棘手的主题，因为答案是不可能有的。我们只能找到零星的线索。这一小部分代表作只是全部作品的最粗糙轮廓。今天，也许我们正在播种男女之间关系的更为诚实的种子。

——杜安·米克尔斯

“人们为什么要保留照片？”

“为什么？天晓得！人们为什么要保留那些东西——破烂货——垃圾，七零八碎。他们就那么干了——如此而已！”

“我在某种程度上同意你的看法。有些人保留东西。有些人则一旦事过境迁立即就把这些东西扔掉。那倒也是关乎性情问题。不过我现在谈到的主要是照片。为什么人们要保留，特意地，照片？”

“要我说呀，只是因为他们不扔东西。要不就是因为照片使他们想起——”

布瓦霍(Poirot)抓住这句话大做文章。

“再正确不过了。照片提醒了他们。那么我们还要问——为什么？为什么一个女人要保留一张她年轻时候的照片？我看哪，主要的原因基本上就是虚荣心。她曾经是一位漂亮女郎，她保留一张自己的照片来提醒自己她曾经是一位多么美的女郎。当镜子告诉她一些令人讨厌的事情时，照片会给她以勇气。她会说，也许对一位朋友：‘那就是

十八岁时的我……’然后她唏嘘不已……你同意吗?”

“是啊——是啊,我得说这是足够真实的了。”

“那么,那就是原因 1,虚荣心。现在,原因 2,多愁善感。”

“那是一码事吗?”

“不,不,不完全如此。因为这会使你不仅保留自己的照片,而且还保留别人的……一张你已婚女儿的照片——她还是个孩子,坐在炉前地毯上,戴着薄纱……有时这个话题让人尴尬,可母亲们喜欢这样做。儿女们则总是保留母亲的照片,尤其是,这么说吧,如果母亲很年轻就去世了。‘这是我母亲年轻时的照片。’”

“我开始明白你的意思了,布瓦霍。”

“可能还有**第 3 种**类型。不是虚荣心,不是多愁善感,不是爱——也许是恨——你看呢?”

“恨?”

“是的。为了保持一种复仇的愿望鲜活。有人伤害了你——你会保留一张照片来提醒自己,难道不会吗?”

——摘引自阿伽莎·克里斯蒂
《麦金尼小姐之死》(1951)

在那之前,那天黎明时分,一道委任状签发下来,安东尼奥·康塞尔黑罗的尸体被发现了。它就躺在紧靠主甬道的一间墓室里。掘开浅浅一层泥土之后,尸体露了出来,上面蒙着

裹尸布——一层污秽的裹尸布——虔敬的人们在上面撒上了几朵枯萎的小花。在那芦席上,躺着"臭名昭著的暴行鼓动家"的最后遗骸……他们小心翼翼地挖掘着尸体,那是宝贵的遗物——唯一的珍藏,这场冲突所产生的唯一战利品!——他们采取最谨慎的措施来保证它不散架……他们事后为其拍了照,按规定的形式起草了宣誓书,证明其身分;因为全国都必须完全相信,这个可怕的魔头终于被打倒了。

——摘自尤克莱兹·达·昆那
《后院起火》(1902)

人们还在自相残杀,他们还没有明白过来自己怎样活着,为什么活着;政治家们没有看出世界乃是一个统一体,而电视(Telehor)却已经被发明了:"高瞻远瞩的人"——将来我们可以看透同伴的内心世界,可以无处不在然而又可以独处;图片书籍,报刊杂志印制了出来——成千上万。日常情境的现实和真相的确切性不分阶级地存在着。视觉的卫生,直观的健康正在逐步渗透开来。

——拉兹罗·莫霍利-纳吉

随着我工作的进展,情况就越来越明显,我选择在何处拍摄确实并不重要。特定的地点只不过为制造工作机会提供口

实——你只能看到你准备看的东西——看到在那特定的一刻反映你思想的东西。

——乔治·泰斯

我拍摄是为了弄清楚什么东西会看起来像拍摄过的。

——加利·温诺格兰德

到古根汉姆参观仿佛是精心安排的寻宝探险，扑朔迷离的线索鱼龙混杂。朋友们总是指示我们到他们自己喜爱的景点或场景或形式中去。有的时候这些提示会报之以真正的韦斯顿奖；而有的时候这些推荐项目却原来毫无价值……我们驱车数里却无功而返。那一次，我实在不喜欢没能令爱德华拿出照相机的景致，所以，当他靠在座位上说："我没睡觉——只是在休息眼睛"时也就没有冒太大风险了；他知道我的眼光总是随他的意的，只要"韦斯顿"景象一出现，我就会停下车将他唤醒。

——查理斯·韦斯顿

（摘自本·麦道著

《爱德华·韦斯顿：五十年》(1973))

拍立得 SX－70 让您欲罢不能。

您突然间看到一张遍寻不得的照片……

请您按下红色电子按键。哇……喔……出来啦。您眼看着您的照片开始有了生气,越来越生动,细节越来越多,几分钟后您就会拥有一张活灵活现的照片。您很快就会拍摄连拍照片了——1 秒半一张! ——您可以在现场同时换用新的角度,或者是复制照片。SX－70 会成为您的一部分,它轻而易举地掠过生活……

——广告(1975)

……我们认为照片,我们墙壁上的图片,是自我表现的对象(人物,风景等等)。

这样做大可不必。我们可以轻而易举地想象出有着一些与这种图片没有这种关系的人。例如,谁会被照片所拒斥,由于一张没有色彩的脸,甚至也许是一张缩小了比例的脸作为非人的东西而打动他们。

——维特根斯坦

那是一张……

尝试破坏轴线的快照吗?

扩散毒素的快照吗?

可以忘记的实验室调整快照吗?

犯罪场景的快照吗?

绿龟眼睛的快照吗?

分区出售图表的快照吗?

染色体畸变的快照吗?

格雷的解剖学第 173 页的快照吗?

心电图读表的快照吗?

照相铜版艺术线条转换的快照吗?

第三百万张 8 分艾森豪威尔邮票的快照吗?

第四椎骨骨折缝的快照吗?

那张不可替代的 35mm 幻灯片的复制品快照吗?

你放大 13 倍的新二极管的快照吗?

钒钢显微照片吗?

缩微机械用图的快照吗?

淋巴结放大快照吗?

电泳现象效果快照吗?

世界上最严重的恶性栓塞快照吗?

世界上矫正得最好的恶性栓塞快照吗?

您从表上看得出……人们需要记录的材料种类是无限的。幸运的是,您从下面拍立得蓝德照相机列表上可以看到,您可以得到的摄影记录几乎是无限制的。况且,既然您在现场得到了这些照相机,如果有什么闪失,您可以当场再拍……

——广告(1976)

一种讲述物体的损失，毁灭和消亡的物体。闭口不提它自己。讲述的全是别人。难道会包括它们吗？

——贾斯帕尔·琼斯

贝尔法斯特，北爱尔兰——贝尔法斯特的人们成百成百张地购买他们城市苦难景象的图像明信片。最常见的一张表现的是一个男孩向一辆英国装甲车扔石块……其他的表现烧毁的房屋，军队在街头进入战斗状态，孩子们在硝烟滚滚的瓦砾堆中玩耍。每张明信片在三家佳德纳商店里售价约达25分。

“即使是那样的价格，人们还是一买就是五六张，”一间商店的经理罗丝·勒汉说。勒汉夫人说四天时间里就卖掉了大约1,000张明信片。

由于贝尔法斯特很少有游客，她说，大多数买主都是本地人，主要是想将其作为“纪念品”收藏的年轻人。

一位贝尔法斯特人内尔·肖克罗斯买了整整两套明信片。他解释说：“我认为它们是很有意思的纪念品，我希望我的两个孩子长大以后能拥有它们。”

“这些明信片对人有好处，”一位连锁店经理阿兰·佳德纳说。“有太多的贝尔法斯特人企图闭上双眼，假装这一切都不存在，以此来应付这里的形势。也许象这样的东西会刺激他们睁开双眼。”

“我们在这些冲突中损失惨重，我们的商店被炸，被付

之一炬,”佳德纳先生接着说。“如果我们能从这些冲突中收回点钱,也好。”

——摘自《纽约时报》1974 年 10 月 29 日,
(“贝尔法斯特冲突的明信片在那里销售最旺”)

摄影乃是一种处理人人皆知但却无人关注事物的工具。我的照片旨在表现你视而不见的东西。

——艾梅特·戈温

照相机是一种与另一现实相遇的可变方式。

——杰里 .N. 乌尔斯曼

奥斯威辛,波兰——奥斯威辛集中营被关闭后近 30 年,该地隐隐约约的恐怖感似乎被纪念品摊档,百事可乐标志和吸引游客的气氛所冲淡了。

尽管秋雨潇潇,每天还是有成千上万的波兰人和外国人参观奥斯威辛集中营。大多数人穿着时髦,显然是太年轻,不记得第二次世界大战。

他们成群结队地穿过昔日的牢房、毒气室和焚尸炉,满怀兴趣地观看着这些可怕的展览,如同一个巨大的陈列柜,里面塞满党卫队用来制成布料的人类毛发……在纪念品摊

档上,游客们可以买到波兰文或德文的奥斯威辛领章,或者是表现毒气室和焚尸炉的明信片,甚至可以买到奥斯威辛纪念圆珠笔,这些笔凑到亮处时会现出同样的图象。

——《纽约时报》,1974 年 11 月 3 日
("奥斯威辛,旅游中的不谐和气氛")

这些媒介已经用自己来替换了过去的世界。即使我们应该希望恢复那个旧的世界,我们也只能通过广泛研究这些媒介赖以吞噬那个旧世界的各种方式来做到这一点。

——马歇尔·麦克卢汉

……许多参观者来自乡下,有些人不了解城市的习惯,便在护城河对岸的沥青路上铺开报纸,打开家常食物,取出筷子,坐下来边吃边聊天,罔顾人群的躲躲闪闪。日本人对于拍照的热爱在皇家花园雄伟背景的驱策下达到了狂热地步。从持续的快门咔嗒声来判断,不仅在场的每个人,就连每一片树叶和草叶这时大概都被摄入了胶片,包括它们的所有姿态。

——《纽约时报》1977 年 5 月 3 日,("日本欢渡'黄金周'3 个节日,享受 7 日假期")

我总是在头脑里拍摄所有东西，以此作为练习。

——麦诺尔·怀特(Minor White)

达格雷摄影术拍摄的所有东西都保存了下来……所有存在过的印迹都栩栩如生，通过各式各样景深范围的无限空间传播开来。

——恩斯特·利南

这些人又一次在照片中活了过来，如同他们六十年前被拍摄在老式干片上时一样活灵活现。……我漫步在他们的行列之中，站立在他们的房间，车库和车间里，从他们的窗子看进或看出。而他们反过来似乎也意识到了我的存在。

——安塞尔·亚当斯(摘引自雅各布·A·利斯《摄影家与公民：序》，(1974))

因此，由于有了照相机，我们就有了最可信赖的帮手，来开始进行客观的显示。每个人都会在达到任何主观位置之前便不由自主地明白什么是视觉真实，什么是自身条件可以说明的，什么是客观。这将会打破绘画性和想象性关系的格局，这种格局一以贯之地保持了好几百年，那些独具个性的大画家将其烙印在我们的想象力之中。

我们已经——通过一百年的摄影和两代人的电影尝试——极大地丰富了这个领域。**我们可以说，我们在以截然不同的眼光观看这个世界**。然而，确定年代的全部结果只不过就是比视觉百科全书多那么一点点的成就。我们希望**系统性地生产**，因为我们创造新的关系对于生活是非常重要的。

——拉兹罗·莫霍利－纳吉(1925)

任何一个下层阶级中懂得家庭之爱的人，任何一个看见过贴在劳动者家壁炉上方那些小肖像的人——也许都会与我有同感，与每一天都在侵蚀健康的家庭之爱的社会和工业潮流判然有别，六便士的照片比世界上所有的慈善家为穷人做的都要多。

——《麦克米兰杂志》，伦敦，1871 年 9 月

在他看来，谁会购买一架速摄电影机呢？兰德博士说他期待家庭主妇会很有希望。“她所做的无非就是对准照相机，按下快门键，几分钟就可以使她孩子的可爱时刻，或者也许是，生日聚会跃然纸上。其次，还有许许多多的人喜爱图象甚于装备。高尔夫球和网球迷可以在快速重现中评价自己的挥舞姿态；工业、学校和其他领域中快速重现和便捷设备的配备也很有帮助……偏振显示的范围与您的想象力同样

宽泛。偏振显示照相机的用途在现在和将来都不会有穷尽。”

——《纽约时报》,1977 年 5 月 8 日
(“拍立得新式速摄照相机预告”)

大多数现代生活的复制者,甚至包括照相机,实际上是否定了生活。我们吞下邪恶,噎住了善良。

——瓦雷斯·史蒂文斯

作为士兵,战争将我推入了一种机械气氛的中心。我在这里发现了残缺美。我在一部机器的细节里,在平常物件中,感受到一种新的现实。我试图在我们现代生活的这些碎片中找到可塑的价值。我在拍摄对象的特写镜头时,在视屏上重新发现了它们,它们给我留下深刻印象,影响了我。

——费尔南·莱热(1923)

摄影的 575.20 视野

空中摄影,航空摄影
天体照相术
偷拍摄影
彩色摄影

定时摄影
电影摄影
电影显微摄影
胞囊摄影
太阳摄影
红外摄影
宏观摄影
显微摄影
缩微摄影
音波摄影
摄影制图
显微照相术
日光摄谱仪摄影
地形测量摄影
印刷摄影
珂罗版制版术
焦性摄影
射线摄影
无线传真术
蚀刻摄影
X 射线摄影
太阳摄谱仪摄影
分光摄影
频闪观测摄影

远距摄影

天文摄影

X－光摄影

——摘引自《罗格特〈国际汇编〉第三版》

1921年春，两部自动照相机器，刚在国外发明出来，被安装在布拉格，它可以在一张正片上复制出六到十甚至更多张同一个人的底片。

我拿了一叠这种照片给卡夫卡看，兴高采烈地说："几个克朗就可以从各个角度拍摄照片了。那装置是一个机械的知己(*Know－Thyself*)。"

"你的意思是说，误己，(*Mistake－Thyself*)"卡夫卡说，微带笑意。

我抗议道："你是什么意思？照相机不可能撒谎！"

"谁那样告诉你的？"卡夫卡将头靠向肩膀。"摄影将人的目光集中在表面。就为那个原因，它就遮蔽了生活底蕴，而生活的底蕴透过事物的表面，犹如光和影一般闪现着。人们即便是使用最敏锐的镜头也无法捕捉它。人们只能通过感觉来摸索它……这部自动照相机并不会扩展人的眼光，只会使得人们的眼光异想天开地简化式地飞掠。"

——摘引自古斯塔夫·亚诺赫

《卡夫卡谈话录》

生活总是在其躯体表皮的陪伴下完全呈现出来:生命力准备好被完全榨挤出来,凝固住瞬间,记录下短暂萎靡的笑容,手的一次抽搐,阳光透过云层的短暂照射。除了照相机以外,没有一种工具能够录下如此复杂的瞬息反应,表现那一刻的全部壮观情景。没有什么手可以表现这些东西,因为大脑不能使得一刻真实足够长久地保持不变,从而使得缓慢的手指得以标下大量相关的细节。印象主义者们曾徒劳地企图得到这些记录。因为,他们有意无意用其光线效果努力表明的是短暂的真实;印象主义一直试图凝固住此地此刻的奇观。然而光线的瞬间效果趁他们忙于分析时离他们而去;他们的"印象"往往也就是一系列一个再加一个的印象。斯梯格利兹受到了较好的指引。他直接走向了为他制作的仪器。

——保罗·罗森费尔德

照相机就是我的工具。通过它,我给予周遭的一切以理由。

——安德列·科特兹

双重均衡,或双重均衡术

它双重地勾销了自身

有了达格雷摄影术,每个人都可以拍摄自己的肖像了——以前只是名流才有份;与此同时,人们想方设法使我们都看起来一模一样——以便我们只需要一张肖像。

——柯克伽德(Kierkegaard)

制作万花筒般的图象。

——威廉·H·福克斯·塔波特

(女士笔记,1839 年 2 月 18 日)

苏珊·桑塔格小传

1988年,在《芝加哥论坛》的一次访问中,苏珊·桑塔格的儿子戴维·里埃夫——本身也是作家——为他的母亲勾勒了一种惊人的形象:“她能够在同一个晚上去都市歌剧院,接着在里兹大饭店吃完夜宵之后,于凌晨两点到一个夜总会去听一帮新纳粹分子的无聊话,第二天上午再起来会见一些克里米亚的异端分子。这是一个好奇心永不满足,对世界的兴趣永无穷尽的女人。”自从1966年在美国出版了书名为《反对释义》的一些影响巨大的评论之后,苏珊·桑塔格就成了纽约知识界的一位大明星。桑塔格把关于艺术批评的传统观念抛在一边,形成了她特有的一种审美感,并且使形式优先于内容。人们同时看到她处于美国左翼的、包括女权主义在内的一切斗争的前列。

苏珊·桑塔格于1933年1月16日生于纽约,她和姐姐

在那里生活数年,远离住在中国做皮货生意的父母。她六岁时父亲死于结核病。她的母亲回到美国,和孩子们住在亚利桑那州,再婚后定居于洛杉矶郊区。苏珊·桑塔格在接受采访时几乎不谈与她父母的关系,但是在一篇短篇小说里,叙述者非常激动地谈起了父亲的不在:“每当电影里出现父亲伤心地久别之后又回到家里拥抱他的孩子或孩子们的场面时,我还是忍不住流泪。”她在青少年时代就显示出一种罕见的精神上的好奇心。她讲到她常在好莱坞大街和葡萄树街的拐角上的一个报亭里买《党派评论》,而且大量阅读,她说“什么都读”。十五岁时她获得“中学毕业文凭”,立即进入伯克利大学。第二年在芝加哥大学注册,遇见了杰出的社会学家和历史学家菲力普·里埃夫,并在 1950 年嫁给了他(和他生了儿子戴维,又过了数年后离婚)。

1951 年获得哲学业士学位以后,苏珊·桑塔格定居于坎布里奇的哈佛大学,在担任助教的同时继续她的学业。

在牛津和巴黎小住之后,苏珊·桑塔格重返纽约,在新保守主义的《评论》杂志社里撰写社论。不过数学对她更有吸引力。她后来在哥伦比亚大学呆了四年,在这个时期她主要写了第一部小说(《恩人》),这是一部实验性的作品,受到了批评界的相当热情的欢迎。不过把她推到纽约的舞台前面的却是她的评论。关于新小说(娜塔莉·萨洛特)、特别是法国电影的新浪潮(戈达尔、雷乃、布莱松)的评论,动摇了传统批评的一切禁忌。她在《党派评论》上发表的《营地笔记》,认为存在着“一种健康的趣味和一种不健康的趣味,

而一部趣味不健康的作品也可以甚至应该受到重视，恰恰是因为它是丑的、浅薄的或没有意义的”。人们所说的后现代主义为一切文化表现形式恢复了名誉，可以说她就是它的一位先驱。这部著作和其他几篇评论在1966年以《反对释义》为题发表，这时她走得更远了。她在这本书里写道：“批评的功能不是分析一件艺术品的内容，而是揭示一种艺术的‘色情’，或者是说明一件艺术品怎样和为什么会引起感觉的共鸣。”

这本书影响巨大，苏珊·桑塔格很快就上升为玛丽·麦卡锡——美国文学的黑王后——的继承者。她褐色的头发和肉感的美，信念的执着和对生活的渴望，对于她周围的气氛来说并不陌生。她在河内住了一段时间，然后在1969年发表了另外一些同样具有挑衅性的先锋派评论，一部名为《河内之行》的真正的政治著作，她在书里咒骂美国，公开地选择了她的国家的敌人所从事的事业。她热衷于电影，亲自参与摄制，但成绩平平。1972年，她意识到自己不是电影艺术家而是作家，由此经历了引起的一次危机。她在欧洲（意大利、瑞典、法国）长住之后返回纽约，致力于写短篇小说，在《纽约人》、《大西洋报》、《美国评论》上发表，受到了批评界的热情欢迎。她发表于1973年的关于摄影的评论，在欧洲和美国都引起了巨大的反响。

苏珊·桑塔格于1975年因乳腺癌住院，医生们宣布她还能活两年。她与疾病进行的斗争不仅使身体康复，而且还使她写出了一部名为《隐喻般的疾病》的著作。这是一部

重要的作品，像对从前患过的结核病一样，她通过描写癌症所引起的种种幻觉和恐惧分析了这种疾病。

在另一篇发表于1988年的评论(《艾滋病及其隐喻》)里，她在阐述艾滋病时起来反对这样一种倾向：利用有害的和有道德的语言，使艾滋病成为对无辜者的一种威胁和对犯有罪过的人的一种判决。

现在她住在纽约一个堆满无数本书的套间里，也常到萨拉热窝去长住，她成为那儿的荣誉公民，这是她最为自豪的荣誉称号。

索菲·巴斯蒂德－福尔茨

(吴岳添译)

［Ｇｅｎｅｒａｌ　Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝苏珊·桑塔格　　论摄影
作者＝艾红华　　毛建雄译
页数＝２３４
ＳＳ号＝１１１４９１３６
出版日期＝１９９９年０７月第１版

封面页
柏拉图的洞穴
由朦胧的摄影看美国
令人抑郁的对象
幻象英雄主义
摄影的福音
形象的世界
引文简集
附录
苏珊·桑塔格小传
附录页